

LE DÉVELOPPEMENT
DE LA
PEINTURE DE PAYSAGE EN CHINE
A L'ÉPOQUE YUAN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par WOU TI-FEN

PARIS
JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15
—
1932

*Thèse Paris
1932.*

LE PAYSAGE EN CHINE
A L'ÉPOQUE YUAN

LE DÉVELOPPEMENT
DE LA
PEINTURE DE PAYSAGE EN CHINE
A L'ÉPOQUE YUAN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par **WOU TI-FEN**

PARIS
JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS
15, RUE RACINE, 15
—
1932

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni
improbation aux opinions émises dans les Thèses;
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.*



LE DÉVELOPPEMENT

DE LA

PEINTURE DE PAYSAGE EN CHINE

A L'ÉPOQUE YUAN

Avant-Propos.

Des dernières années du ^{xiii}e siècle à la fin du second tiers du ^{xiv}e, l'époque Yuan, dominée par les étrangers, avant le réveil national des Ming, fut une des plus courtes de l'histoire de la Chine. On connaît les circonstances tragiques de l'écroulement des Song sous la conquête mongole, dont les effets n'affectent pas seulement la Chine, mais s'étendent sur une région immense, depuis le Pacifique jusqu'aux mers d'Europe et aux rives du Danube. La vague commence par progresser en Chine avec une certaine lenteur sous les successeurs de Gengis-Khan, jusqu'au jour où Koublaï-Khan fonde la dynastie Yuan (1280). Des différences profondes séparaient les Chinois et leurs envahisseurs, non seulement dans l'ordre politique et dans les habitudes de la vie, mais dans la vie de l'esprit et dans la culture. A l'extrême raffinement des Song, dont

l'activité, principalement dans la Chine méridionale, constitue un des aspects les plus délicats et les plus élevés de la civilisation humaine, s'oppose avec une rare énergie de contraste le réalisme des Mongols, qui a laissé de fortes traces dans l'histoire des arts, notamment chez les peintres animaliers, surtout chez les peintres de chevaux. Il serait intéressant de chercher aussi dans quelle mesure la peinture d'histoire, considérée surtout au point de vue didactique et moral, a pu subir leur influence. Ce sont là des questions qui ont été abordées ou évoquées par la plupart des historiens européens de l'art chinois.

Mais il en est une autre, qui a retenu notre attention et à laquelle nous avons consacré les recherches dont ce modeste ouvrage donne les résultats, c'est celle du développement de la peinture de paysage. S'il n'existe plus alors d'Académie, conservatrice des nobles traditions d'autrefois, si l'école du Nord est profondément modifiée, au point de n'être plus reconnaissable, et même si l'on peut dire qu'elle n'existe presque plus, l'école du Sud grandit et devient très florissante. Les circonstances qui lui sont apparemment si défavorables sont en réalité très propices à l'épanouissement de ses plus beaux dons. Beaucoup de poètes, de lettrés et de savants s'étaient retirés dans la solitude pour éviter d'avoir à servir l'étranger. Ils firent de la peinture pour se distraire, pour charmer leurs loisirs, ou plutôt pour exprimer un besoin intime et profond de l'âme chi-

noise, qui trouvait ainsi le moyen d'exprimer son souci et de s'épancher librement.

Le but de ce travail est d'analyser quelques-unes des formes les plus significatives de l'art du paysage pendant cette époque, c'est-à-dire de 1280 à 1369. A première vue, il semble aisé de saisir l'évolution d'un genre défini pendant une courte période de quatre-vingt-neuf ans. C'est en réalité l'une des parties les moins connues de l'histoire de l'art chinois. La critique européenne, qui a consacré de beaux et utiles travaux au développement général de notre art et dont l'effort a surtout porté, depuis quelques années, sur des époques plus anciennes, était souvent desservie dans son enquête par l'ignorance ou par la connaissance imparfaite de la langue chinoise, sauf pour des exceptions respectables. Dans beaucoup de cas (n'est-ce pas celui du savant Fenellosa ?), elle eut recours aux traductions de nos auteurs publiées par les Japonais dans les diverses langues européennes. Il faut ajouter que les peintures chinoises originales, déjà fort rares en Chine, le sont plus encore en Europe. De là, sans doute, le caractère assez sommaire des études consacrées au paysage des Yuan.

Nous avons pensé être utile aux chercheurs en leur faisant connaître les résultats d'une étude poursuivie en Chine pendant des années, d'après des textes chinois, dont nous avons dressé une bibliographie abrégée. D'autre part, nous donnons à la fin de notre étude une liste aussi complète que

possible des peintres de l'époque Yuan, relevés par nous dans de nombreux documents. Mieux que tout commentaire, cet index de 432 noms montrera l'ampleur du développement de notre art au xiv^e siècle. Mais nous ne pouvions songer à les étudier tous, d'autant plus que bon nombre d'entre eux sont difficiles à connaître, sinon insaisissables, et que, dans la plupart des cas, nous n'avons d'eux qu'une brève mention, faite de leur nom, dans les monographies descriptives des départements et des provinces. Nous nous sommes donc attachée aux quatre grands maîtres du paysage Yuan, en portant notre effort principal sur l'analyse de quelques-unes de leurs œuvres les plus typiques. En suivant scrupuleusement les conseils de nos maîtres, en particulier ceux de M. Maspero, professeur au Collège de France, de M. Focillon, professeur à la Sorbonne, à qui nous exprimons notre respectueuse reconnaissance, et en appliquant de notre mieux les méthodes de la recherche objective, nous avons tenu à rester aussi, dans la mesure permise, fidèle aux directions et à l'esprit de la critique chinoise, qui dégage avant tout le principe intérieur, la vie profonde des maîtres et de leurs œuvres. Au moins nous nous y sommes efforcée, et nous souhaiterions que, par ce côté, notre travail pût, non seulement être utile, mais présenter quelque intérêt à nos lecteurs.

Introduction.

I. — LE FOND PHILOSOPHIQUE DANS LA PEINTURE CHINOISE.

La peinture chinoise présente ce caractère particulier d'avoir très tôt cessé d'être l'œuvre de professionnels pour devenir l'œuvre d'amateurs, ou, si l'on préfère employer des termes moins choquants, l'œuvre d'artistes pour devenir l'œuvre de littérateurs. Ce n'est pas à dire que ces lettrés chinois, dont l'œuvre se compose de quelques poèmes et quelques essais littéraires et d'un grand nombre de tableaux, ne soient pas au fond bien plus peintres qu'écrivains. Mais en se considérant eux-mêmes comme des poètes et non comme des peintres, ils affectent de donner la première place à la conception poétique ou philosophique de l'œuvre et de reléguer au second rang la réalisation, puisqu'ils prétendent pouvoir s'exprimer à leur gré en poème ou en tableau. Du jour où les peintres abandonnèrent définitivement la fresque (courante encore au temps des T'ang), la peinture cessa d'être un « métier » pour devenir peu à peu une annexe de la profession littéraire.

Aussi, la peinture chinoise paraît-elle avoir été dominée, dès les temps anciens, par la conception philosophique du monde, telle que l'avaient élaborée les penseurs depuis des siècles. Cette conception a sa source et son autorité dans la longue culture qui avait façonné leur esprit. Ces peintres, qui sont presque tous des lettrés, des poètes, des philosophes, ne s'occupent de peinture que pour se distraire, ou encore pour traduire, par un mode d'expression moins précis que la littérature, leurs idées ou leurs impressions et pour exprimer les subtilités d'une pensée profonde. La peinture, en Chine, n'a pas eu, comme ailleurs, le caractère d'un métier, d'une profession, elle a été exercée par les savants dans une intention idéaliste, où nul esprit de lucre ne s'est trouvé entrer en jeu. La réussite d'un tableau représentait, pour son auteur, la meilleure et la seule récompense qu'il pouvait souhaiter : c'eût été une offense inqualifiable que de lui attribuer le désir d'en tirer un profit matériel quelconque, ou même d'arriver ainsi à la gloire. Ce désintéressement est d'ailleurs en complet accord avec les idées répandues par cette espèce de religion ou plutôt de système philosophique, que l'on appelle le *Taoïsme*, qui admet que tout est vide ; ce principe même se trouve à la base de toute expression picturale.

Le peintre ne demande rien pour lui ; le but idéal qu'il poursuit explique peut-être l'indifférence qu'il professe, en prenant le pinceau, pour tout ce qui est

image matérielle de la vie. Il ne s'attache pas, dans ses tableaux, à l'exactitude formelle de ses représentations. Ainsi il n'étudiera pas l'anatomie de l'homme ou du cheval, pas plus qu'il ne se souciera d'atteindre l'exactitude réelle d'un beau paysage qu'il a sous les yeux. Il cherche seulement à exprimer un état particulier de son âme, à traduire le sentiment qui l'anime. Il choisit un sujet, non seulement pour le sujet en soi, mais pour le symbole qu'il représente (1).

Ainsi le prunier et le bambou constituent pour lui des arbres symboliques : ils ont fait surgir toute une peinture spéciale, très répandue en Chine et qui surprend beaucoup les étrangers. D'où vient l'importance donnée par les artistes à ces deux variétés d'arbres ? C'est qu'ils ont servi de support à de larges et délicats symboles philosophiques. Les pétales blancs des fleurs de prunier, détachés sur la couleur sombre du bois des branches, semblèrent exprimer la pureté intérieure, la vertu et la douceur. Au ^xⁱ^e siècle, Tchong Jen, dans son traité de la philosophie du prunier en fleurs, le *Houa Kouang Mei p'ou*, voit dans le prunier un symbole de l'uni-

(1) Cf. PALEOLOGUE, *L'Art chinois*, p. 244. « La solitude a été pour les artistes chinois, après la religion, la source d'inspiration la plus abondante. Il en faut chercher la cause dans la conception particulière qu'on s'est faite, en Chine, du but assigné à la peinture et du rôle attribué au peintre. Avant d'être artiste, le peintre est homme de lettres, poète, romancier ; le dessin et la peinture sont des moyens d'expression, par lesquels tout esprit cultivé doit savoir donner à sa pensée un tour plus précis, des nuances plus délicates. »

vers : ses fleurs représentent le ciel, le tronc et les branches la terre, et il explique que les pétales, les étamines, les pistils sont toujours en nombre impair, tandis que les branches et les feuilles de l'arbre se trouvent en nombre pair, et il ajoute : « Il existe dans le prunier un système hiérarchique qui fait que ses branches ne croissent jamais de tous côtés ; les fleurs ne naissent point non plus au hasard, mais chacune occupe une position déterminée... Les branches combinent la puissance et le raffinement respectif des armes et des lettres ; les fleurs demeurent toutes dans la relation des servantes vis-à-vis de leur maître ; les petites branches, les unes longues, les autres courtes, représentent les relations de parenté tandis que les pistils et les étamines représentent les relations de l'épouse et de l'époux. » (1)

Quant au bambou, par le caractère même de sa structure, par sa noblesse, il est l'image de la sagesse. La peinture de bambou devint dès lors une spécialité raffinée et complexe. Les anciens livres chinois sont pleins d'admiration pour toute une suite de peintres de bambous, qui réalisèrent des œuvres admirables, où une préoccupation philosophique élevée s'associait à une profonde et vivante observation de la nature. Dans la représentation

(1) Tchang-Jen était bonze. Il vécut au début de la dynastie des Song. Il se retira dans la montagne Hour-Kouang, qui se trouve dans le Ho-nan. Voir PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 464 et, du même auteur, *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient*, p. 145.

des bambous, ils cherchent à exprimer un fragment de l'âme universelle, qui se trouve cachée sous les formes apparentes de notre univers.

Dans la représentation des personnages on exécute toute sorte de figures de Bouddha, Boudhisattvas (P'on-Ca), Arhats (Co-han) etc. par exemple, montrant que si l'on choisit ces sujets religieux, ce n'est pas pour faire voir les vrais portraits de ces personnages, mais pour exprimer une idée philosophique qui varie avec la personne du peintre ; car la conception subjective domine toujours la représentation objective. Mais ce fut surtout dans le paysage que l'idée philosophique s'infiltra, parce que, dans la solitude, l'on possède l'esprit le plus calme, le plus apte à comprendre les principes de l'univers (1).

Pour être un grand peintre en Chine, il faut d'abord avoir une haute valeur personnelle, une âme supérieure, un caractère élevé, apanages de ceux qui ne courent pas après la fortune ou ne demandent aucune haute situation. C'est là une différence capitale avec ce qui se passe en Europe où la peinture peut mener celui qui la cultive à la richesse et aux honneurs. C'est qu'il y a aussi une différence profonde entre les deux systèmes philosophiques qui sont en honneur dans les deux pays.

Aussi l'Académie des Beaux-Arts, créée à l'époque Song a-t-elle été jugée très sévèrement par les critiques postérieurs ; elle donna naissance à un

(1) J. C. FERGUSON, *Outline of Chinese Art*, p. 179-180.

style artificiel, conventionnel, qui tendait à étouffer l'esprit philosophique. La peinture chinoise a toujours été désintéressée et on aime, en Chine, que les peintres expriment librement leur sentiment personnel, sans être obligés d'avoir recours aux Empereurs.

A l'époque Yuan, cependant l'une des plus courtes, le paysage se développe d'une façon extraordinairement vigoureuse. L'Académie n'existant plus, les bons peintres se montrent plus complètement personnels, plus naturels que jamais : ainsi les quatre grands maîtres expriment librement leurs idées philosophiques ; à cause des circonstances politiques, ils vivent dans la solitude. Il est difficile de trouver mieux comme expression du paysage que les œuvres de ces quatre grands noms de la peinture chinoise.

II. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DE LA PEINTURE CHINOISE.

En général, on divise la peinture chinoise en trois genres :

- 1^o les personnages (Jen-Wou) ;
- 2^o les oiseaux et les plantes ;
- 3^o le paysage.

Peinture de personnages (Jen-Wou) (1).

Les traits de l'homme commencent d'abord à préoccuper les artistes. C'est un genre cultivé longtemps avant les autres : c'est ainsi que l'on trouve des représentants de cette peinture avant les Six Dynasties (223-588). Après tout, les dessins, gravés sur pierre, qui ornent les temples funéraires de l'époque des Han sont presque exclusivement des scènes à personnages : l'entrevue de Confucius et des Lao-tseu, la série des fils pieux, les saints empereurs de l'antiquité, des divinités ou simplement des scènes de festins, de danses etc. Mais ces œuvres se rattachent plutôt à l'art décoratif et ne sont pas d'un caractère réellement artistique. Pendant la période des Six Dynasties, cette peinture devient indépendante : son côté idéaliste s'était trouvé renforcé par l'introduction du bouddhisme en Chine, à l'époque des Han Postérieurs (23-220 ap. J.-C.) par des moines venus de l'Inde et de l'Asie Centrale, qui apportèrent des éléments nouveaux et réalisèrent une rénovation de l'art primitif. La nouvelle religion fut favorable à l'expression du sentiment dans la représentation picturale et les artistes y mirent leur foi ardente de néophytes. A ce moment, la peinture de personnages arrive peu à peu à son plein développement. C'est une

(1) Les hommes, les sujets religieux et les natures mortes. Il est remarquable que ce dernier genre soit classé dans la même catégorie que les deux premiers.

époque de troubles et de guerres ; on peint des sujets religieux pour s'élever au-dessus des misères du temps. En même temps, le Taoïsme se développe et on réunit les sujets du Taoïsme à ceux du Bouddhisme. Les peintres les plus illustres de cette époque Kou K'ai-tche (1) (iv^e-v^e siècle), Lou T'an-Wei (2) (v^e siècle) et Tchang Seng-yeou (vi^e siècle), font tous, avant tout, de la peinture religieuse et leurs plus grandes œuvres sont les fresques dont ils décorent les monastères bouddhiques.

A l'époque T'ang (618-907), le célèbre Wou-Tao-tseu (3) (viii^e siècle) exécute avec un grand talent tous les sujets religieux, ainsi que son élève Sou Siu-Kia (viii^e siècle). A l'époque des Song (960-1279), on peut citer Li Long-mien (xi^e-xii^e siècles) et Mou K'i (xi^e siècle) comme maîtres connus. A ce moment, comme auparavant d'ailleurs, la peinture de personnages se fait sans modèles : c'est un art d'imagination ; on ne se préoccupe pas de la réalité ; le genre du portrait se développe peu.

A l'époque des Yuan (1279-1368), la peinture de personnages a beaucoup évolué, si l'on vient à la comparer à la manière bouddhique suivie par les peintres des Song. Parmi les œuvres qui nous sont parvenues, celles de Yen Houei sont très remarquables. On connaît cinq autres grands maîtres :

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 473.

(2) *Ibid.*, p. 480.

(3) *Ibid.*, p. 506.

Yue Hou, A-Kia-Kia, Yao-tseu, Chouai-Wong, Yin-t'o-lo. Les trois premiers se sont spécialisés dans la peinture monochrome de Kouan-yin ; les autres peignent surtout des sujets se rapportant aux saints et au maître de l'Ecole bouddhique de la Contemplation, Tch'an tson, qu'on a pris, en Europe, l'habitude de désigner sous son nom japonais de Zen ; ils rappellent Mou K'i de la dynastie Song.

Parmi les peintres d'arhats, il faut nommer Ts'ai Chan et Lou Siu-tchong : dans leur manière de peindre, ils suivent la manière de Li Long-mien. Les représentations anciennes des arhats (So-Han) et de sujets empruntés à l'Ecole de la Contemplation se réclamaient de deux types, dont on attribuait la création à Kouan-hien (x^e siècle) et à Li Long-mien (xi^e siècle) : l'un et l'autre ont ceci de commun que l'essai de représenter ces personnages de type hindou avec leurs visages si différents de forme et d'expression des visages chinois a conduit peu à peu les peintres à des déformations qui tournent à la monstruosité. Sous la dynastie des Yuan, ce ne fut pas le seul changement : la religion lamaïque était très prospère et l'Ecole de la Contemplation était en décadence. On dessinait des figures à la manière tibétaine pour plaire aux Mongols, qui étaient presque toujours de religion lamaïste.

Peinture des oiseaux et des plantes.

La peinture des oiseaux et des plantes commence dès l'époque T'ang, après celle du paysage, mais

c'est surtout sous les Cinq Dynasties (907-960) qu'elle se développe, pour arriver, à l'époque Song, à son complet épanouissement. Ainsi, pendant près de trois siècles, sous les T'ang, on ne trouve qu'un seul peintre, P'ien Louan, qui se révèle comme un maître (1). Ensuite et jusqu'à l'époque des Song, il y eut deux grandes Ecoles, l'Ecole de Wang et l'Ecole de Siu, qui, dans la peinture des oiseaux et des plantes, atteignirent à une exécution parfaite ; c'est d'ailleurs ce qui arriva en même temps pour la peinture de paysage. Les artistes dépassèrent tout ce qui avait été produit pendant l'Epoque T'ang. Ces deux écoles sont toujours prises comme modèles. Voyons maintenant quelles sont les différences qui existent entre elles.

Houang Kiu-ts'ai (2) fut le fondateur de l'Ecole Houang ; distingué par l'Empereur Tai-Tsong (960-975) de l'époque Song et toujours bien accueilli par lui, il se vit, encore jeune, appelé par l'Empereur à siéger à l'Académie des Beaux-Arts. La caractéristique de son talent, c'est un dessin ferme et vigoureux, sur lequel il répand une couleur fraîche, magnifique, éclatante, d'une richesse inouïe ; grâce à ce coloris, sa réputation grandit rapidement. Ses fleurs et ses oiseaux sont soigneusement observés d'après nature et correctement exécutés : sa méthode devint, peu à peu, celle des membres de l'Académie officielle.

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 475.

(2) *Ibid.*, p. 469.

En même temps, une autre école se développa, l'Ecole Siu, dont le fondateur fut Siu Hi (1) (x^e siècle) : sa méthode diffère en ce qu'il emploie un coloris moins vif, plus limpide et plus calme. Avant d'appliquer les couleurs, il exécute d'abord son dessin à l'encre de Chine ; sa peinture semble gagner en harmonie ; elle acquiert un caractère de distinction ; il obtient ainsi, pour les oiseaux par exemple, une expression plus alerte, qui semble se rapprocher davantage de la vie, moins décorative et moins brillante que celle de l'Ecole de Houang. Mais les partisans de l'Ecole de Houang disaient que son travail était grossier, négligé et qu'on ne pouvait pas le considérer comme leur égal.

Le petit-fils de Siu Hi, qui s'appelait Siu Zongze (2) inaugura une autre méthode. Il peignit directement dans le ton, sans dessiner d'abord les contours (Keou-lo) (3) à l'encre ; c'est la méthode dite « *sans ossature* » (4) (*mo-kouo-fa*). Il l'employa surtout pour exécuter des fleurs. C'était dans l'Ecole de Siu une innovation importante. Cette nouvelle école est comparable à l'Ecole de Houang. La différence entre elles tient surtout à ce que l'Ecole de Houang est celle de l'Académie, tandis que l'Ecole de Siu est indépendante. Les œuvres de la première se reconnaissent à la richesse du coloris,

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 488.

(2) *Ibid.*, p. 488.

(3) Terme technique pour indiquer de simples contours.

(4) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 454.

à l'éclat somptueux des tons, alors que l'École de Siu emploie une palette plus simple, se sert de tons plus sobres ; elle a, si l'on peut dire, une allure plus naturelle, moins fardée.

A l'époque Yuan, celle que nous étudions, la peinture des oiseaux et des plantes suit les méthodes de Siu et de Wang avec une fidélité à peu près égale : Ts'ien Sinan (1) et Wang Yuan (2) en sont les deux représentants les plus connus.

Ts'ien Siuan apparaît au commencement de l'époque Yuan comme l'un des huit maîtres reconnus de Wou-hing (dans la province de Kiang-sou). Il n'est pas seulement peintre de fleurs, il fait en même temps des paysages, des portraits et des natures mortes ; mais il ne les peint pas aussi bien que les oiseaux et les plantes. Il est aussi très habile à saisir le mouvement des êtres vivants, à représenter le vol d'un oiseau, à peindre rapidement de petites scènes qu'il enserme dans de fort jolis atours. On retrouve en lui les qualités caractéristiques des deux écoles ; il emploie toujours la méthode Mokouo-fa et il l'applique d'une façon rigoureuse.

Wang Yuan a pris plutôt la méthode de l'école de Houang ; aussi produit-il de charmants tableaux, aux contours élégants, aux couleurs brillantes : leur beauté est comparable à celle de la nature vivante. On s'étonne de la vigueur de son coloris,

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 501.

(2) *Ibid.*, p. 505.

de l'intensité de vie qui anime les êtres qu'il représente.

Par ailleurs, il n'y a rien d'extraordinaire à mentionner sur cette époque ; on n'y relève rien d'original ; on ne trouve que des imitateurs, plus ou moins heureux, des écoles des époques antérieures.

Le paysage (Chan-Chouei) (1).

Un dicton, devenu presque un axiome en Chine, dit que « dans la peinture de personnages (jen-wou), les peintres actuels n'atteignent pas le niveau des Anciens ; mais, par contre, dans la peinture de paysage, les Anciens n'ont pas atteint celui des peintres modernes ». Il serait d'autant plus malaisé de vouloir préciser la date où finit la peinture ancienne et où commence la moderne qu'il ne reste plus que très peu de tableaux anciens. La tradition veut que l'ère nouvelle pour le paysage ait commencé avec les T'ang.

Tchang yen-yuan (2) qui vécut à la fin de cette dynastie, écrit, à ce propos, dans son voyage *Li-tai-ming-houaki* : « J'ai vu toutes les œuvres fameuses qui nous sont parvenues de l'époque des Wei (220-265) et des Ts'in (265-420). En ce qui concerne le paysage, l'aspect des nombreux pics qui y sont représentés fait songer à ces peignes de corne

(1) *Chan-chouei*, mot à mot : la montagne et les eaux, terme technique qui désigne la peinture de paysage. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 447.

(2) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 493.

qui servent d'ornement de tête. L'eau ne peut pas couler ; les hommes sont aussi grands que les montagnes. En général, les peintres de ce temps-là entourent toujours les terres avec des arbres et des rochers, dont la disposition fait penser aux doigts d'une main écartée au bout d'un bras tendu. Si l'on veut préciser l'idée des Anciens, elle se bornait à représenter un objet, ressemblant manifestement, sans prendre aucun souci des proportions qui existent entre cet objet et les autres choses figurées dans la peinture » (1).

On peut conclure de cette critique que la peinture de paysage avant les T'ang était très inférieure à la peinture des personnages. En Chine, comme en Europe, le paysage ne constituait pas, au début, un genre indépendant ; il n'était pas traité pour lui-même, mais seulement comme fond du tableau. C'est vers l'époque des T'ang, à ce qu'il semble, que le paysage devint un genre particulier ; comme dans toute la peinture de cette époque, l'on y distingue deux tendances générales, que l'on désigne sous les noms d'école du Nord et d'école du Sud. L'école du Nord se rattache à Li Sseu-hium (2) et à son fils ; elle peut se caractériser par son style minutieux et en même temps vigoureux, ainsi que par l'emploi de couleurs brillantes et de traits d'or (*kiu-pi*).

L'école du Sud, dont le chef fut Wang-Wei (699-

(1) TCHANG YEN-YUAN, *Li-tai ming-houaki*, ch. I, p. 17, a.

(2) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 476.

759) oppose à la virilité de l'école du Nord un plus grand raffinement dans l'exécution et manifeste une prédilection pour les couleurs pâles et le monochrome ; elle abandonne l'usage des couleurs vertes et bleues (*Ts'ing-liu*) (1). Bushell caractérise ainsi ces différences (2) : « L'école du Nord maintint les traditions du style académique et exigea de ses peintres une rigoureuse maîtrise du pinceau. L'école du Sud, au contraire, laisse plus d'indépendance et de fantaisie à l'inspiration de l'artiste ; elle permet plus de liberté dans la facture, une observation moins stricte des règles classiques et peut-être une certaine tendance au naturalisme ».

L'école du Nord montra, dès l'origine, des tendances qui triomphèrent plus tard à l'Académie ; elle a toujours été éclipsée par l'école du sud. Au temps des Cinq Dynasties (907-960), elle n'a presque aucun représentant. A l'époque des Song (960-1279), elle est remise en honneur par Hia Kouei (3) (xii^e-xiii^e siècles), Ma Yuan (4) (xii^e-xiii^e siècles), Li T'ang (5) (xii^e siècle), Lieou Song-nien (6) (xii^e siècle), Tchao Po-Kiu (xii^e siècle). Sous les

(1) *Ts'ing-liu*, terme technique de la peinture de paysage, employé par l'école du Nord. Il désigne une sorte de peinture dans laquelle la perspective aérienne est exprimée par des dégradés qui vont du vert de malachite au bleu de lapis-lazuli. On ajoute encore à cette peinture, déjà très somptueuse par elle-même, l'emploi des traits d'or ou des fonds d'or (Kiu-pi).

(2) BUSHELL, *L'art chinois*, p. 328.

(3) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 504.

(4) *Ibid.*, p. 467.

(5) *Ibid.*, p. 481.

(6) *Ibid.*, p. 476.

Yuan, elle disparaît de nouveau, avec l'Académie elle-même ; elle reprit graduellement son activité au temps des Ming et des Ts'ing.

L'école du Sud est purement lettrée ; elle se développe jusqu'aux Cinq Dynasties (907-960) avec King Hao (1) et Kouan T'ong (2), puis sous les Song (960-1279) avec Tong Yuan (3) (x^e siècle), Kiu Jan (4) (x^e siècle), Li Tchéng (5) (x^e siècle) et Fan K'ouan (6) (x^e-xi^e siècles).

A cheval sur l'époque des Song et celle des Yuan, appartenant à la première par la date de leur naissance et à la seconde par la date de leur mort, mais continuant, au début de la seconde, la manière et le faire de la première, il faut citer deux grands peintres : Tchao Meng-fou (7) et Kao K'o-Kong. Tchao Meng-fou était à la fois calligraphe et peintre ; calligraphie et peinture ont d'ailleurs une origine commune. Il rêvait de restaurer la manière antique ; ses excellentes peintures des montagnes, des eaux, des bambous et des pierres, des personnages et des chevaux, des fleurs et des oiseaux sont comparables à celles de la haute antiquité. Il s'était pénétré du style des Ts'in et des T'ang. Il avait coutume de dire (8) : « Les peintres de l'époque sont bien infé-

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 498.

(2) *Ibid.*, p. 471.

(3) *Ibid.*, p. 473.

(4) *Ibid.*, p. 500.

(5) *Ibid.*, p. 485.

(6) *Ibid.*, p. 477.

(7) *Ibid.*, p. 465.

(8) *Ibid.*, p. 494.

rieurs à ceux des T'ang, et mon désir serait de me libérer complètement du style des Song ». Il ajoutait (1) : « Le peintre doit placer très haut l'esprit antique et, s'il ne le connaît pas, tous les défauts se manifesteront dans ses tableaux. Comment pourrait-on ne pas vénérer l'antiquité ! » (2). Ce n'est pas l'étude des œuvres et de la technique qu'il préconisait par là ; cette étude n'aurait pas été possible ; car, dès ce temps, il ne subsistait guère de tableaux antérieurs aux Song ; il voulait surtout qu'on se pénétrât de l'esprit des maîtres anciens, tel qu'il ressortait des livres qu'ils avaient laissés ou des appréciations que les critiques en avaient données. Cette méthode laissait prévoir les peintres des Yuan, pour qui un tableau est non pas une simple reproduction d'un site, mais une interprétation philosophique de la nature, avec des réminiscences des peintres anciens, dans la manière de traiter le détail des formes. Toute la famille de Tchao Meng-fou : sa femme Kouan T'ao-Cheng (3), son fils Tchong-Mou, son frère cadet Tchong-Kouang, ainsi que les fils de Tchong-Mou, Yuan-Wen et Yen-tcheng, furent tous des peintres fameux.

Kao K'o-Kong excellait dans la peinture de paysage à l'encre. Au commencement, il adopta les règles des deux Mi de la dynastie des Song septen-

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 470.

(2) TCHAO MENG-FOU, *Song-siue Tchai*, ch. II, p. 1.

(3) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 473.

trionaux. Plus tard, en fréquentant les trois maîtres, Li Tch'eng, Tong Yuan et Kiu yen, il atteignit une maîtrise exceptionnelle. Dans la classification des œuvres, dans cette sorte de palmarès auquel les critiques d'art chinois de tous les temps se sont complu, on range ses œuvres dans la catégorie hors classe (yi-p'in). Il était également un maître dans la peinture de bambous à l'encre et pouvait être placé sur le même rang que Wen Yu-k'o, un maître de son temps.

Ces artistes, dont les œuvres n'ont pas encore le caractère de l'époque Yuan, marquent, en quelque sorte, la transition entre les Song et les Yuan.

A l'époque Yuan, c'est l'école du Sud qui triomphe définitivement avec les quatre grands maîtres que nous allons spécialement étudier. Avec eux, la peinture du paysage change : une impression de maturité s'en dégage, tant par la technique, par la qualité raffinée, par l'emploi d'un coloris sobre et simple, que dans le domaine de l'inspiration par le choix des sujets et l'indépendance de l'esprit qui les anime. Cette peinture est idéaliste ; l'artiste ne se borne pas à copier avec exactitude la nature dans son aspect extérieur ; amené par ses habitudes d'isolement et par ses tendances contemplatives à ne pas vouloir mettre de différences essentielles entre son moi et la nature, il ne donne à celle-ci que la valeur d'un symbole, par lequel il veut s'exprimer lui-même. La joie et la tristesse, le plaisir et le chagrin, la vie et la mort l'incitent à prendre le

pinceau pour exprimer ses émotions. Ce que les peintres de ce temps, des lettrés qui avaient cherché une sorte d'exil volontaire pour ne pas servir les conquérants mongols, demandaient à l'art, c'était de leur apporter une consolation dans leur retraite ; en lui consacrant leur temps et leurs forces, ils l'amènèrent à un haut degré de perfection : C'est avec eux que le paysage arriva à son apogée.

III. — EVOLUTION DE LA TECHNIQUE DANS LA PEINTURE CHINOISE.

Avant les Six Dynasties (223-588), les peintres traçaient les contours des figures selon la ligne dite « *fil de toile d'araignée* » (yeou-sseu-miao) : c'était une ligne fine, d'une largeur toujours égale, qui n'avait pas d'autre sens ni d'autre but que de marquer et de définir la forme et de séparer les couleurs de l'objet des couleurs du dehors. Lou T'an-Wei (v^e siècle), le premier, songea à utiliser dans la peinture les beautés et les finesses du coup de pinceau calligraphique ; il abandonna cette ligne yeou-sseu-miao, dont la monotonie rigide fatiguait vite, pour adopter une nouvelle ligne, qui utilisât l'élan du début, l'ondulé harmonieux des pleins et des déliés, le brusque arrêt ou l'amenuisement final du tracé calligraphique. Cette ligne, présentant dans la succession des pleins et des déliés une ressemblance avec une feuille d'orchidée, le nouveau système fut appelé « *le tracé à la feuille d'orchidée* »

(lan-ye miao). Plus tard, Wou Tao-tseu, qui vécut au VIII^e siècle, se servit généralement de cette manière, quand il peignit des personnages (jen-wou) et sut en tirer des effets d'une grande beauté : c'est pourquoi l'on appela cette ligne « *ceinture de Wou déployée par le vent* » (Wou-tai-tang-fong). C'est aussi à ce maître que l'on attribue une autre innovation : au lieu d'employer simplement l'encre sèche ou peu délayée (manière dite ts'iao-mou) (1), il étalait une couche légère de couleur très claire pour faire ressortir les ombres et les lumières de la peinture sur la soie. Cette manière fut appelée « *le nouveau style de la robe de Wou* » (Wou tchouang-sin-ko).

Un grand maître de l'époque des Cinq Dynasties, Tchang Seng-yeou (VI^e siècle) avait été plus radical : il avait tout à fait supprimé le tracé des contours et cherché à donner l'impression de la forme et des volumes uniquement par la couleur habilement mesurée, sans jamais les délimiter d'un trait, comme l'on avait toujours fait jusque-là. C'est ce que l'on appelle la peinture « *sans ossature* » (mo-kouo-fa). Cette technique fut généralisée au XI^e siècle par Sui T'ch'ong-sseu, petit-fils de Siu Hi.

Après cet aperçu succinct des principales étapes

(1) Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. « Il désigne l'emploi d'une encre très peu délayée ou encre sèche en opposition au p'o-mou ou encre coulante. » V. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 500.

qui marquèrent l'histoire de la technique du pinceau dans la peinture de personnages, il reste à dire un mot des théories générales concernant l'art de peindre. Le premier théoricien de la peinture chinoise fut Sie Ho (v^e-vi^e siècles), auteur d'un ouvrage sur la peinture ancienne, intitulé *Kou-houa-p'in lou*. Sie Ho établit six règles principales (lieou-fa), qui, d'après lui, doivent être observées. Ce sont :

- 1^o La vitalité rythmique (K'i-yun cheng-tong) ;
- 2^o La manière de se servir du pinceau, en dessinant le contour (Kou-ja Yong-pi) ;
- 3^o La ressemblance de l'image avec l'objet réel (Yung-Wou Siang-hing) ;
- 4^o L'application de la couleur en conformité avec des choses de différente espèce (Souei-lei fou-ts'ai) ;
- 5^o La disposition des objets, chacun à sa place propre (King-yung wei-tche) ;
- 6^o La copie de modèles (1) (Tchouan-mou yi-sié).

Parmi ces six principes, le premier est le plus difficile (K'i yun cheng tong). Chaque tableau doit former un ensemble animé d'une vie harmonieuse et d'un rythme propre. Obtenir la ressemblance ne suffit pas ; il faut encore chercher, en dehors de la

(1) On a deux méthodes : on calque l'original exactement avec ses qualités ou ses défauts, ou bien, on se place à distance et l'on s'inspire du modèle plus qu'on ne le copie. Les deux méthodes ont été rigoureusement employées à l'époque T'ang par les peintres, parmi les hauts fonctionnaires qui étaient hommes de lettres et en même temps hommes d'état.

forme, le mouvement et l'esprit du sujet. Si un tableau possède ces qualités, la ressemblance extérieure vient d'elle-même (1).

A l'époque Song, Sou-Tong-P'o (x^{re} siècle) dit : « Il serait enfantin de ne chercher dans un tableau que la ressemblance trait pour trait (2) ». C'est-à-dire qu'un tableau sans K'i yun cheng tong n'est pas une œuvre d'art. Il ajoute : « Quand on voit un tableau fait par un lettré, par exemple des chevaux, il faut regarder, non la ressemblance extérieure, mais l'esprit et la vivacité ; un peintre vulgaire peut donner la ressemblance de la forme quand il fait un cheval ; il s'applique d'abord à peindre les

(1) Cf. les traductions de PETRUCCI, de HIRTH, de GILES et de WALEY. Petrucci traduit : « 1. La consonance de l'esprit engendre le mouvement (de la vie). — 2. La loi des os au moyen du pinceau. — 3. La forme représentée dans la conformité avec les êtres. — 4. Selon la similitude (des objets) distribuer la couleur. — 5. Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique. — 6. Propager les formes en les faisant passer dans le dessin » (*La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, p. 89).

Hirth traduit : « 1. Spiritual Element, Life's motion. — 2. Skeleton Drawing with the brush. — 3. Correctness of Outlines. — 4. The colouring to correspond to Nature of Object. — 5. The correct division of Space. — 6. Copying Models ». (*Scraps from a collector's note book*, Leyde, 1905, p. 58).

Giles traduit : « 1. Rhythmic vitality. — 2. Anatomical Structure. — 3. Conformity with nature. — 4. Suitability of colouring. — 5. Artistic composition. — 6. Finish » (*Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai, 1905, p. 24).

Enfin Waley traduit : « 1. Spirit harmony-Life's motion. — 2. Bone means, use brush. — 3. According to the object depict its shape. — 4. According to species apply colour. — 5. Planning and disposing degrees and places. — 6. By handing on and copying transmit designs » (*An Introduction to the study of Chinese Painting*, Londres, 1923, p. 72).

(2) TS'IN TSOU-YONG, *Houa hia Sin yin*, ch. 8, p. 2.

brides, la selle, le fouet etc. ; mais on demande plus de K'i yun cheng tong» (1). C'est un don naturel, inné, qui est accordé par le Créateur et qui ne s'acquiert pas. Quant au reste, l'on peut y arriver par une étude sérieuse. La copie d'un modèle, Tch'ouan mon yi sié, tout le monde pourrait la faire, c'est un travail d'enfant ou de débutant ; c'est une pratique, un métier, mais non pas un art. Aussi la vitalité rythmique n'est-elle pas facile à rencontrer ; c'est ce qu'il y a de plus important dans une peinture ; sans elle, pas d'œuvre parfaite.

L'une ou l'autre de ces règles fut certainement appliquée par les peintres qui précédèrent Sie Ho ; le mérite de ce dernier est de les avoir groupées et formulées systématiquement. Les six règles de Sie Ho furent bientôt considérées comme un véritable canon de la peinture, observé comme tel par les artistes dans l'exécution de n'importe quel genre de peinture.

A l'époque T'ang, quand la peinture de paysage fut devenue indépendante, le chef de l'école du Sud Wang wei, exposa son point de vue dans son ouvrage intitulé *Chan-Chouei Kiue* ; il y dit notamment : « Pour la peinture de paysage, le traitement en monochrome est le plus indiqué (*Wen-jen-houa*) (2). Le peintre doit d'abord étudier les caractères essen-

(1) Ts'IN TSOU-YOUNG, *Houa hiue Sin yiu*, ch. 8, p. 2 b.

(2) Terme technique qui désigne la peinture monochrome à l'encre de Chine, où parfois l'on ajoute quelque couleur calme. V. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 460.

tiels (du paysage) et ensuite les caractères accidentels ; un tableau, bien qu'il n'ait que quelques pieds, représente un paysage de plusieurs centaines ou de plusieurs milliers de li. L'orient, l'occident, le midi et le nord se présentent devant nos yeux ; le printemps, l'été, l'automne et l'hiver naissent sous le coup de pinceau. En peignant le paysage, le peintre doit commencer par tracer les limites des eaux, en évitant que les montagnes restent sans assises. Ensuite, il doit indiquer les routes et les pics abrupts, en songeant que les routes ne doivent pas avoir un tracé continu et tout droit. Le pic principal d'une montagne doit être très élevé ; les monts qui l'entourent doivent servir à rehausser le pic principal. Dans les ouvertures entre les montagnes, le peintre peut placer un temple bouddhique ; près d'un fleuve, il peut situer des habitations ; aux alentours d'un village, il fera bien de peindre quelques arbres qui forment un petit bois et il veillera à ce que les branches des arbres soient attachées au tronc. Les pentes escarpées d'une montagne seront le lit d'un cours d'eau qui formera une cascade ; l'eau devra suivre un cours naturel ; il ne faut pas qu'elle coule de tous les côtés. Près de la traversée d'une rivière, il n'y aura pas d'animation et les personnages qui y sont représentés seront peu nombreux. Si le pont est destiné à laisser passer des bateaux à voile, le peintre aura soin de le faire assez élevé ; lorsqu'il peint sur la rivière de petits bateaux de pêcheurs, un pont bas n'a pas d'inconvé-

nient. Dans les endroits où les pentes des montagnes sont abruptes et forment des précipices, le peintre pourra dessiner des arbres aux formes étranges ; dans les endroits, où les pentes sont escarpées et rocheuses, il ne devra pas tracer de grand' route. Les montagnes éloignées se confondront avec les nuages et le ciel au loin se perdra dans le reflet de l'eau. Des endroits où les montagnes forment un cratère, le peintre pourra faire jaillir les cours d'eau ; là où le chemin s'arrête en raison d'un danger, il placera un tsien-tao (1). Dans la plaine, où des pavillons à plusieurs étages s'élèvent, de hauts saules les abriteront de leur ombre ; dans les montagnes fameuses où se trouvent des temples, les édifices doivent être traités avec beaucoup de soin, comme s'ils étaient un vêtement décoré de magnifiques couleurs. Le paysage, dans le lointain, sera couvert de brume, les pics élevés se perdront dans les nuages. L'enseigne d'une auberge doit être suspendue au-dessus de la grand'route. Les voiles des bateaux qui s'approchent d'un pont doivent être ramenées. Les montagnes, dans le lointain, seront basses ; les arbres qui sont proches se détacheront nettement. Après que la main a conquis l'habileté dans l'usage du pinceau et de la palette, il faut encore pratiquer la réflexion, pendant des mois et des années, extrêmement longtemps. Celui qui a bien compris le sens de mes paroles n'a pas besoin d'au-

1) C'est un pont de cordes qui sert à relier deux montagnes séparées par un précipice infranchissable.

tres instructions ; s'il aime cet art, il suivra les règles que j'ai posées (1) ».

Ainsi le souci de rendre le sentiment de la distance par la hauteur relative des objets, suivant qu'ils sont vus de près ou de loin, a été déjà exprimé dans les préceptes de Wang Wei. Cependant ce n'est qu'à l'époque des Song que les peintres commencèrent à s'occuper délibérément du problème de la perspective et de la profondeur. C'est à un peintre du ^x^e siècle, Kouo Hi (2), que l'on attribue le principe de la méthode des trois éloignements, pour donner de la profondeur à la représentation des paysages, surtout des montagnes, dans les tableaux. Les « trois éloignements » sont : l'éloignement à plat (p'ing yuan), l'éloignement en profondeur (chen yuan) et l'éloignement en hauteur (kao yuan).

L'explication traditionnelle de ces termes est la suivante : quand le spectateur a l'impression que, depuis les premiers plans, il voit jusqu'aux lointains, sans que rien vienne arrêter la perspective, c'est ce que l'on appelle « l'éloignement à plat ». Quand le spectateur a l'impression qu'il est au pied même de la montagne et qu'il lui faut lever la tête pour en voir le sommet, c'est ce que l'on appelle « l'éloignement en hauteur ». Enfin, s'il a l'impression que, des premiers plans, il voit par delà les plans intermédiaires jusqu'aux lointains, c'est ce que l'on appelle « l'éloignement en profondeur ». Le

(1) WANG WEI, *Chan chouei Kiue*, p. 1 a.

(2) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 474.

premier est un seul plan, qui s'allonge jusqu'au fond du tableau ; le second est un escarpement ; le troisième comporte des plans successifs.

La caractéristique de l'éloignement à plat est que le paysage s'évanouit à l'horizon, ou bien, si une montagne bouche l'horizon et ferme la perspective, elle n'est qu'un élément accessoire du paysage, l'un des accidents du lointain et elle n'attire pas spécialement l'attention du spectateur. En mettant dans le tableau de larges rivières ou de vastes lacs, on marque bien la distance entre les premiers plans et les fonds ; des arbres au premier plan peuvent servir à faire contraste. Mais il faut, avant tout, que les lignes horizontales ou plutôt les plans horizontaux dominant. Dans l'éloignement en hauteur, au contraire, le trait caractéristique, c'est qu'il doit donner une impression d'escarpement ; les étages de la montagne s'entassent les uns sur les autres, presque sans recul. Les lignes verticales prennent une importance extrême : les grands arbres des premiers plans, les rochers qui montent vers les cimes dans les parties hautes, les pagodes des plans intermédiaires, tout doit contribuer à donner et à exagérer l'impression de hauteur ; pour la mieux faire sentir, la représentation de chutes d'eau est un moyen classique et recommandé. L'éloignement en profondeur est, en quelque sorte, intermédiaire entre les deux autres éloignements : ce n'est ni un horizon largement ouvert comme l'éloignement à plat, ni la montagne abrupte, comme l'éloignement

en hauteur ; c'est une montagne qui s'élève par plans successifs, ou bien se trouve coupée de vallons qui s'enfoncent et se perdent au lointain : des brumes, estompant les fonds ou séparant les plans, accentuent les distances. Dans tous les cas, le grand défaut à éviter, c'est le manque de profondeur, qui, en faisant paraître les lointains trop rapprochés, donne un tableau plat et sans relief.

J'arrive maintenant aux détails de la technique. Les critiques chinois ont distingué minutieusement chaque espèce de trait employé. Pour peindre les montagnes, les plus connus sont les dix-huit (1)

(1) Les dix-huit traits sont les suivants :

- 1° Yu-t'ien-ts'iun, traits plissés, comme l'empreinte des gouttes de pluie.
- 2° Louen-tch'ai-ts'iun, traits plissés, comme des broussailles en désordre.
- 3° Fau-T'eu-ts'iun, traits plissés, comme le cristal d'alun.
- 4° Kouei-p'i-ts'iun ou Kou-lean-ts'iun, traits plissés, comme la face du démon ou le squelette de l'homme.
- 5° Ta-fou-pi-ts'iun, traits plissés, comme coupés par une grande hache.
- 6° Siao-fou-pi-ts'iun, traits plissés, comme coupés par une petite hache.
- 7° Ma-ya-ts'iun, traits plissés, comme la dent d'un cheval.
- 8° Tche-tai-ts'iun, traits plissés, comme une ceinture plissée.
- 9° Pi-ma-ts'iun, traits plissés, comme les fibres de chanvre.
- 10° Louan-ma-ts'iun, traits plissés, comme les fibres de chanvre emmêlées.
- 11° Ho-ye-ts'iun, traits plissés, comme les veines de la feuille du lotus.
- 12° Kie'-so-ts'iun, traits plissés, comme un fil embrouillé.
- 13° Yun-t'eau-ts'iun, traits plissés, comme les cheveux des nuages.
- 14° Tche-ma-ts'iun, traits plissés, comme les formes du sommet du Ling-tche (sorte de champignon dur).
- 15° Nieou-mao-ts'iun, traits plissés, comme le poil du bœuf.
- 16° T'au-wo-ts'iun, traits plissés, comme l'eau tourbillonnante.

traits inventés sous les T'ang. Cependant les peintres des Song ajoutèrent un assez grand nombre de nouveaux traits et ceux-ci furent encore complétés sous les Yuan. Mais il est à peu près impossible de dire exactement quel est l'inventeur de chacun d'eux.

Parmi les dix-huit traits, le plus important est le *P'i-ma-ts'iun* « les fibres de chanvre ». Ce trait se fait de haut en bas et aussi incliné à droite et à gauche, rappelant le fil de chanvre qui a été détordu ; il est exécuté avec une intensité variable, mais il est toujours peu serré. Son importance tient à deux raisons différentes : d'abord, il a été employé avec prédilection par Tong Yuan, un maître du ^x^e siècle, personnalité de premier ordre de l'école du Sud. Or les quatre grands maîtres de l'époque Yuan, ayant subi fortement son influence, usèrent, eux aussi, largement de ce trait. D'autre part, tous ceux qui apprennent l'usage des traits doivent commencer par étudier le *P'i-ma-ts'iun*, parce qu'il oblige à prendre de bonnes habitudes pour tenir correctement le pinceau. Il a aussi son utilité à cause de sa simplicité d'exécution et de la régularité de son dessin et, par là, il contribue à mettre de l'ordre dans la représentation des montagnes (1).

17° P'o-wang-ts'iun, traits plissés, comme un filet brisé .

18° Kuian-yun-ts'iun, traits plissés, comme un nuage enroulé.

Des exemples de tous ces traits se trouvent reproduits par PETRUCCI, *La Philosophie de la nature dans les arts de l'Extrême-Orient*, p. 122.

(1) PETRUCCI, *La Philosophie de la nature dans l'Art de l'Extrême-Orient*, p. 126.

Il me reste encore à indiquer quelques procédés techniques importants, concernant les arbres, l'eau et les nuages.

Pour peindre les arbres dans les forêts lointaines, on ne les représente pas en détail, on se contente de traits séparés, peu serrés et faibles ; les cimes apparaissent de même hauteur. Quand la forêt est vue de près et qu'on voit les arbres distinctement, on les peint séparément, un à un, en employant des traits hauts et très serrés. S'il y a beaucoup de feuilles, les branches sont d'un bois très tendre, elles seront peintes avec une couleur pâle et, s'il n'y a pas de feuilles, les branches seront droites, faites d'un bois dur et d'une couleur plus foncée. Dans la représentation des pins, on a recours à une foule de petits traits, l'écorce du pin rappelant la peau d'un poisson. Il en est de même pour le cyprès, dont l'écorce est toujours serrée de beaucoup de traits. Les arbres qui poussent dans les terres doivent avoir des racines longues et des troncs très droits ; mais ceux qui poussent dans le roc, auront des racines courtes avec des troncs tordus. Un arbre très vieux présentera beaucoup de nœuds avec des parties presque mortes ; par les froids de l'hiver, les arbres seront dépourvus de feuilles ; s'il y a du vent, s'il tombe de la pluie, on doit le voir aux branches des arbres : celles-ci seront légèrement courbées dans le vent et la tête de l'arbre doit s'incliner sous l'ondée.

Pour l'eau, les Anciens ne la peignaient jamais

qu'en nappes calmes ; ils la représentaient par de petits traits fins, parallèles, légèrement courbés, d'une régularité absolue ; qu'elle fût près ou loin du spectateur, le procédé était le même : l'eau paraît morte. Cette manière dure jusqu'à l'époque des T'ang. On dit que Souen Wei (viii^e siècle) fut le premier à représenter l'eau dans son cours rapide, par une ondulation brusque de traits relevés pour figurer les vagues frappant un obstacle ; mais il lui était nécessaire d'introduire toujours des rochers et des montagnes, pour que son eau donnât l'impression du mouvement. S'il n'y avait ni montagnes ni rochers, elle n'avait plus de vagues ; elle perdait tout naturel, elle était sans frémissement, sans vie, comme une chose artificielle. A l'époque des Song, Souen Pé, au xiii^e siècle, imagina de représenter le cours de l'eau par les bouillonnements que Souen Wei ne plaçait que devant les rochers : cela lui permit de n'avoir pas besoin de recourir à des rochers ou à des montagnes. Il peignit des ruisseaux rapides, dont l'eau agitée et bouillonnante donne naturellement l'impression d'un courant, même lorsqu'elle ne rencontre pas d'obstacle. Il dit : « Quand on peint de l'eau qui coule lentement, on doit continuer sa source ; si l'eau coule avec grande vitesse, il ne faut pas faire de vagues avec des traits désordonnés, on doit montrer beaucoup d'adresse dans le dessin ». Si l'on représente de l'eau vue de loin avec un paysage, l'on peut citer ce que dit Wang Wei (viii^e siècle) : « On ne doit distinguer ni

vagues, ni ondulations ; l'eau lointaine doit être calme et se confondre avec les nuages (1) ».

Quant aux nuages, les Anciens les préparaient généralement en trempant leur soie dans l'eau (car on ne peignait alors que sur la soie), puis ils mettaient des taches légères de poudre et soufflaient dessus ; on voit alors se former un nuage, que l'on appelle *Tch'oei-Yun* (2) (nuage soufflé par la bouche). La méthode est habile et intéressante, en ce qu'elle supprime l'emploi du pinceau ; elle fut usitée jusqu'aux T'ang. Li Sseu-huim, le fondateur de l'école du Nord, commença à faire des nuages par des lignes courbées, obtenues à l'aide d'un pinceau manié d'une certaine façon. Depuis cette époque, la méthode a toujours été utilisée pour faire les nuages en traits sinueux ; on n'y a introduit que quelques légers changements.

En somme, dès l'époque des Song, toutes les techniques ont été élaborées et préparées ; mais on attend encore les maîtres capables d'en tirer parti : ce rôle était réservé aux peintres de l'époque Yuan et principalement à ses quatre grands maîtres. Ceux-ci, en profitant des méthodes de leurs prédécesseurs et en y ajoutant leur apport personnel, arrivèrent à la perfection dans le genre du paysage ; leur grand mérite réside dans la simplicité ; c'est d'eux que l'on peut dire : s'ils ont quelques émules, on ne peut leur trouver de supérieurs.

(1) WANG WEI, *Chan Chouei Luen*, t. 1.

(2) Terme technique de la peinture de paysage. V. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 456.

CHAPITRE PREMIER

Caractéristiques du paysage à l'époque Yuan.

I. — LE RENOUVEAU DU PAYSAGE AU TEMPS DES YUAN.

La peinture chinoise, surtout dans le domaine du paysage, est déjà très riche dès les époques des T'ang et des Song. Sous la pression d'événements extérieurs, elle atteint à l'époque Yuan, le niveau le plus élevé qu'elle ait connu dans notre histoire. En effet, l'invasion des troupes mongoles produisit en Chine un vif sentiment de patriotisme. L'art national fut fortifié et défendu contre toute idée nouvelle qui aurait pu venir du dehors (1). Les hauts fonctionnaires et les lettrés furent humiliés de se trouver sous la domination d'un maître étranger, quoique de même race. Ils renoncèrent à la vie publique pour s'adonner à la science, aux

(1) Nous relevons cette opinion dans le livre de PETRUCCI, *Les peintres chinois*, p. 85. « La dynastie mongole des Yuan n'a, au point de vue de la civilisation, rien apporté en Chine; au contraire, les éléments étrangers sont absorbés par l'ancienne culture, car l'esprit sera toujours, en dernière analyse, plus fort que les armes. Cependant, au point de vue de la peinture, cette époque prend un caractère spécial. »

lettres et aux beaux-arts, sans avoir rien à demander au nouveau gouvernement. Il n'y eut plus d'Académie comme au temps des Song. L'orientation de la peinture changea. Ce fut le résultat des efforts des peintres dans cette voie de développement et de perfectionnement ; et on voit grandir le nombre des artistes épris du beau pour lui-même.

A l'époque Yuan parurent des maîtres spécialisés dans le seul domaine artistique, qui consacrèrent leur vie, leur intelligence et leur goût au paysage. Cette peinture put atteindre son plus haut degré ; les sentiments les plus subtils, les plus délicats, les idées les plus philosophes purent être exprimés par le pinceau de l'artiste avec une supériorité incontestable.

Cependant l'évolution et le progrès que la peinture a pu réaliser sous cette dynastie sont dûs aux travaux préparatoires si utiles qui se sont accomplis au cours des longues périodes précédentes. Cette force antique permit plus tard de transmettre, comme héritage, ces richesses artistiques aux époques Ming (1369-1643) et Ts'ing (1644-1911).

II. — LES QUATRE GRANDS MAÎTRES.

Parmi les peintres les plus connus de cette époque, il y en a quatre : Houang Kong Wang, Ni Tsan, Wang Mong et Wou Tch'en, qui se pla-

cent au premier rang par la maîtrise de leur pinceau. Ce furent eux qui propagèrent la théorie de la description des idées abstraites dans la peinture. Ils combattirent le style académique et surtout la peinture réaliste. Dans le passé, ils reconnurent comme leurs maîtres King Hao et Kouan Tong (x^e siècle) dont ils adoptèrent les règles. Parmi les artistes un peu plus récents, ils s'assimilèrent les idées de Tong Yuan et de Kiu Jan (xi^e siècle). Ils firent table rase de la peinture des T'ang et des Song ; ils aimaient extérioriser dans leurs peintures leur état d'âme intime ; aussi donnèrent-ils des règles que les peintres de l'époque des Ming et des Ts'ing suivirent dans leurs peintures de paysages.

Nos contemporains considèrent que la peinture a pour but de reproduire la forme et ne s'occupent pas des idées, et, comme ils sont médiocres, incapables de représenter la vie dans sa plénitude et sa diversité, ils se contentent d'imiter servilement les œuvres des Anciens, produisent des paysages académiques, des personnages et des natures mortes qui ne correspondent à aucune réalité. Ils n'ont ni originalité ni personnalité propre et ne peuvent arriver à créer un style nouveau. Aussi la décadence de l'art chinois est-elle, de nos jours, à son comble ; il faut retourner puiser à la source spirituelle des quatre grands maîtres de la dynastie des Yuan. Leur peinture dépasse la forme extérieure des objets pour chercher à manifester dans

leur intégrité l'esprit et les sentiments de l'homme. Ils ne subissent pas l'empreinte traditionnelle d'un genre arrêté au préalable, ils ne sont obligés de se soumettre ni à une technique fixée d'avance, ni à des conventions désuètes. Leur conception de l'art concorde avec les idées artistiques actuelles de l'Europe. Les maîtres chinois qui peignirent, il y a plus de dix siècles, devront attendre encore un millénaire pour être compris. C'est la véritable caractéristique d'un art éternel.

III. — CARACTÉRISTIQUES PRINCIPALES.

A l'époque Yuan, nous l'avons vu, à cause des circonstances politiques, les lettrés réfugiés dans la solitude se perfectionnent dans l'art du paysage. C'est pourquoi en ce genre les peintres affirment leur supériorité sur ceux de l'époque T'ang et Song ; ils inventent d'ailleurs beaucoup de méthodes techniques nouvelles.

Simplicité de la composition. — Aux époques des T'ang et des Song, le paysage représentait en général des plans compliqués. A l'époque Yuan, on s'attache à une grande simplicité. Ni Tsan nous en donne de beaux exemples, pleins d'esprit, pleins de vigueur, pleins de vivacité. Tai Gen-tseu dit dans son livre : « Ni Tsan, en son âge mûr, fait de la peinture très simple, soit un arbre, soit un rocher, en se servant bien de l'encre de Chine, art supérieur à celui de l'époque des Song, où on exécutait

des peintures compliquées, pleines de montagnes et de rivières (1). » Ces éléments modestes lui suffisent pour affirmer sa supériorité. On peut même dire qu'ils font sa force. Il ne s'encombre pas. Par cette qualité sobre et sensible, il est inimitable. Sa peinture donne une image de son caractère élevé, désintéressé, immuable, inaccessible.

Dans leur traitement de la perspective, les quatre grands maîtres de l'époque se partagent en quelque sorte les procédés dits des trois éloignements. Ni Tsan préfère l'éloignement à plat, Wou Tchan l'éloignement en profondeur et Wang-Mong l'éloignement en hauteur. Quant à Houang Kong-Wang il paraît pratiquer les trois éloignements sans marquer une préférence pour l'un plutôt que pour l'autre. D'ailleurs, chacun d'eux à l'occasion sait employer les trois méthodes.

La couleur. — On se sert, à cette époque, d'une couleur très calme dans le tableau de paysage qui, aux époques précédentes, faisait appel à une riche variété de coloris. Ni Tsan n'emploie que l'encre de Chine. Les arbres et les plantes sont toujours, chez lui, en pleine floraison et portent beaucoup de feuilles ; mais il n'a pas besoin d'employer la gamme des verts pour exprimer leur nature et leur

(1) TAI JEN-TSEU, *Houa siu*, ch. 3, p. 34.

(2) Terme technique employé dans la peinture de paysage. Voir FENELLOSA, *L'art chinois*, p. 166 ; PETRUCCI, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, p. 124.

essence. Il n'a pas besoin d'un blanc particulier pour nous montrer les nuages qui sillonnent l'atmosphère, la neige qui tombe dans l'air ; s'il veut représenter des montagnes aux sommets élevés, il n'a pas besoin de couleur bleue pour faire sentir l'éloignement des cimes. Il a fait voir qu'avec l'encre de Chine seule, quand on sait bien s'en servir, on peut parfaitement suggérer toute la poésie des tons.

Manière de tenir le pinceau. Les traits et les hachures. — Aux époques précédentes, on tenait le pinceau droit (Yuan-pi') (1). A l'époque Song, Tong Yuan, en tenant le pinceau légèrement incliné, apporta dans notre art une modification technique importante. A l'époque Yuan, les quatre grands maîtres suivent tous la méthode de Tong Yuan et tiennent leur pinceau très incliné (Tchö-pi) (2), notamment Ni Tsan qui s'en sert pour des traits comparés à « la ceinture plissée » dans l'exécution des montagnes. C'est encore une remarquable nouveauté.

C'est alors que se généralise l'emploi du pinceau sec, et le paysage en prend tout de suite plus de vigueur et d'intensité. Cette manière a l'avantage de laisser jouer les blancs du fond qui restent secs

(1) Yuan pi, terme technique. La trace du pinceau sur le papier donne des traits réguliers. Ce procédé est surtout employé dans la peinture à l'encre de chine. Voir-PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 462.

(2) Terme technique employé dans la peinture de paysage, un des dix-huit traits pour exécuter les montagnes. PETRUCCI, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, p. 122.

et qui ne reçoivent ni couleur claire ni couleur foncée. Le pinceau chargé de très peu de liquide, encre ou eau, respecte les blancs. Au contraire, quand on l'emploie chargé de couleur, on ne les aperçoit plus : c'est la méthode du pinceau mouillé, qu'ont employée les maîtres des époques précédentes. Les maîtres Yuan se servent beaucoup plus d'encre de Chine que de couleur, et les monochromes se multiplient.

Les hachures (1) servent à représenter des mousses ou de petites plantes sur des montagnes si lointaines qu'on ne peut pas distinguer la forme de tout ce qui les décore. Quelquefois on use des hachures pour cacher le caractère défectueux des traits employés pour représenter la montagne. De plus, elles servent à séparer des sommets, à figurer des rochers, à mettre en valeur les différentes nuances de l'ombre et de la lumière.

Wou Tchen a inventé un système de hachures qu'il exécute sur un fond mouillé *tai ché t'ien t'ai fo* (2), alors qu'avant lui on ne peignait que des hachures sur papier sec. Innovation fort inté-

(1) Ce que nous entendons par hachures ne correspond pas tout à fait aux hachures proprement dites du dessin et de la gravure en Europe. Tandis que les hachures occidentales sont généralement fines, longues et plus ou moins serrées, mais, dans la plupart des cas, de manière à obtenir une *valeur*, les traits que nous désignons par ce terme, faute d'en avoir trouvé un meilleur, sont plus courts, plus gras et plus espacés. Ce ne sont pas non plus des « accents », et, encore moins, un pointillé.

(2) Terme technique employé dans la peinture de paysage pour désigner un certain traitement de la montagne.

ressante à étudier, parce que, si dans l'exécution du paysage, l'emploi du pinceau sec se généralise, c'est l'inverse pour les hachures.

Influence et imitation des maîtres anciens. — Il reste une question, dont il me faut dire un mot, car elle a une grande importance à l'époque des Yuan et à l'époque moderne : c'est l'imitation des maîtres anciens et l'influence de ceux-ci sur les peintres modernes. D'ailleurs, les habitudes chinoises diffèrent tellement des habitudes européennes qu'une explication détaillée permettra, seule, de comprendre les faits qui s'y rapportent.

En Europe, un peintre se dit l'élève d'un maître, lorsqu'il a effectivement travaillé dans l'atelier de celui-ci et en a reçu des conseils précis ou suivi attentivement les leçons ; l'école d'un peintre est ainsi la réunion de ceux qui ont étudié auprès de lui, de ses élèves immédiats. Il n'en est pas de même en Chine, où les peintres ne sont pas des professionnels et se forment tout seuls : les peintres modernes choisissent parmi les Anciens ceux qu'ils préfèrent et déclarent qu'ils prennent pour maîtres ceux dont ils imitent la manière.

La différence entre les deux systèmes est marquée dans le langage même. En Europe, un peintre est le disciple d'un maître célèbre ; c'est là un fait matériel ; en Chine, on préfère dire qu'un peintre a pris pour maître un Ancien et le mot qui veut dire maître signifie aussi modèle, et, quand il est employé

comme verbe, il veut dire imiter. Ce renversement des termes qui désignent cette relation marque bien la différence d'esprit entre les peintres occidentaux, pour qui il y a surtout le fait matériel de la direction, de la transmission d'un enseignement technique descendant du maître à l'élève, et les peintres chinois, qui, remontant au contraire, se choisissent librement dans la lignée de leurs prédécesseurs un maître spirituel dont le genre leur paraît correspondre au leur.

Mais s'ils ont le droit de choisir qui ils veulent comme maîtres, l'imitation est une obligation. Cette grande importance qu'on accorde à l'imitation des Anciens tient, certes, aux habitudes de l'éducation chinoise, qui entraînent naturellement les peintres, mais il ne faut pas croire que ce soit de là qu'elle découle uniquement ou même qu'elles en soient la cause principale. On comprendra aisément que les peintres qui doivent se former entièrement par eux-mêmes, qui ont appris, il est vrai, à se servir du pinceau pour l'écriture et même la calligraphie, mais qui ne vont pas compléter leur éducation technique dans l'atelier d'un maître, sont obligés de suppléer par l'étude des œuvres anciennes à l'enseignement qu'ils ne peuvent trouver nulle part. Ces tableaux anciens, non seulement ils les copient ou les imitent, mais ils leur demandent tous les secrets de l'art. Ils apprennent d'eux la pratique des procédés techniques généraux : par exemple, un certain coup de pinceau, le graphisme

du trait, le maniement de la couleur et même le choix d'une gamme déterminée. Ce sont aussi des recettes particulières qu'ils vont leur demander : par exemple, certaines manières de rendre les arbres dans le lointain ou au contraire de les grouper sur le devant du tableau, chez les paysagistes ; une certaine manière de figurer les nez ou les yeux, chez les peintres de figures. Je donnerai des exemples de cette règle constante et fondamentale dans l'art chinois, en parlant des quatre maîtres des Yuan ; car ils n'ont pas plus manqué à ce devoir de l'imitation que leurs contemporains moins célèbres. Un artiste du ^x^e siècle choisit ainsi des maîtres du ^v^e et du ^x^e, Tong Yuan surtout et Kiu Jan. Le plus grand paysagiste des Yuan, Ni Tsan, qui appartenait à une famille riche, réunit une petite collection des peintres anciens et put ainsi les étudier à loisir.

Ainsi, dans la peinture des Yuan, l'imitation des Anciens a beaucoup d'importance. Chacun prend comme modèles communs les maîtres Kouan Tong et Kiu Jan de l'Epoque des Cinq Dynasties, puis, plus près d'eux, Tong Yuan et Kiu Jan de l'époque des Song, mais, de plus, ils imitent les procédés et les motifs employés pour certains détails par d'autres peintres.

Une question se pose : qu'est-ce que les peintres des Yuan pouvaient connaître de leurs prédécesseurs ? D'une part, ils se sont fait une idée des sentiments de ces maîtres dans les livres des cri-

tiques d'art et, de l'autre, ils ont dû avoir à leur disposition des recueils de dessins, copies plus ou moins exactes de tableaux célèbres, manuscrites ou imprimées. Mais Ni Tsan possédait des originaux.

Commentaires par des poèmes. — Avant cette époque on ne commentait presque jamais les paysages à l'aide de poèmes. Si, par hasard, il se trouvait quelques commentaires, ce n'était que sur les peintures murales ou à l'envers des tableaux peints sur soie. On craignait que l'écriture ne fût laide et ne diminuât la valeur du tableau. Jusqu'à l'époque Song, l'inscription d'un tableau tient en une seule ligne très fine et n'en a jamais deux. Jusqu'à Sou Tong-p'o' (1), les inscriptions se composent de grands caractères en trois ou cinq lignes, ce qui prépare la manière de l'époque Yuan. Ni Tsan est le premier à commenter ses tableaux par des poèmes ; son écriture est belle, son poème est bien composé. Tous les peintres de l'époque suivent son exemple et leurs tableaux sont presque toujours accompagnés de poèmes. Aussi les peintres, en dehors des soins qu'ils apportent à la peinture proprement dite, doivent-ils s'appliquer aussi à bien écrire.

La peinture lettrée (Wen-jen-houa) (2) est au

(1) Sou Tong-p'o, grand poète du XI^e siècle, et en même temps peintre fameux pour ses bambous à l'encre. PETRUCCI, *La Philosophie de la nature dans l'art d'extrême Orient*, p. 50, 95, 118, 119, 149.

(2) Terme technique qui désigne la peinture monochrome avec un peu de couleur claire. Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 460.

premier rang en Chine : elle est toujours en grande estime ; Wang Wei en est l'initiateur. Sou Tong p'o, grand poète qui vivait sous les Song, dit, après avoir vu les tableaux de Wang Wei (1) : « Dans les poèmes il y a des peintures ; quand je vois les peintures de Wang Wei je trouve que dans ces peintures, il y a des poèmes ». Il ajoute : « Quand on fait de bons poèmes, ils doivent renfermer des peintures, et quand on fait un tableau, on doit le composer avec des idées poétiques » (2). Mais le poème est le poème, la peinture est la peinture, ils sont encore séparés. A l'époque Yuan, on les associe étroitement ; on commence le tableau en même temps que le poème et on les commente l'un par l'autre. Aussi tous les peintres du temps suivent cette mode et font des efforts en vue d'unir les trois qualités ; car une belle écriture et un excellent poème augmentent encore la valeur d'un parfait tableau ; mais un beau tableau est toujours précieux, même sans poème ni calligraphie.

Ce que les amateurs aiment dans un tableau de paysage. — Pour bien comprendre l'œuvre des grands peintres paysagistes des Yuan, il est bon de savoir ce que le public attendait d'eux. Un grand peintre des Song, K'ouo Hi, donne sur ce

(1) BUSHELL, *L'art chinois*, p. 327. Wang Wei doit sa notoriété à ses dons littéraires autant qu'à son talent de peintre ; on disait de lui que « ses poèmes étaient des tableaux et ses tableaux des poèmes ».

(2) TCHENG HENG-KIO, *Histoire de la peinture chinoise*, ch. 2, p. 12.

point des indications intéressantes, et bien qu'il soit plus ancien, ce qu'on peut glaner à ce sujet dans les écrits du temps des Yuan, montre que les idées n'avaient guère changé. « Pourquoi, dit-il, les gens de bien aiment-ils tant le paysage ? Le bruit et la poussière, c'est ce dont les hommes sont toujours las ; les brumes et les nuages, c'est ce que les hommes désirent toujours... Les fleuves et les forêts, les esprits et les fées que nous ne voyons qu'en songe, le peintre par son talent nous les présente soudain. Chez nous, assis sur notre couche, nous entendons les cris des singes et le chant des oiseaux dans les sillons ; nous voyons les montagnes et les chutes d'eau... C'est pour cela que l'on aime la peinture de paysage... Il y a des paysages où il serait agréable de se promener, des paysages bons à regarder, des paysages où on aimerait à flâner, des paysages où on voudrait vivre... Dans un paysage représentant plusieurs centaines de *li*, à peine y a-t-il trois ou quatre dixièmes où l'on aimerait habiter ou flâner. C'est précisément à cause de ces endroits charmants que les sages désirent la campagne. C'est ce que le peintre doit se rappeler constamment ; se le rappeler sans cesse, c'est ce qu'on appelle ne pas laisser échapper l'essentiel (1). »

Ainsi peintres et amateurs aiment dans un paysage les souvenirs qu'il leur rappelle, promenades agréables, flâneries charmantes, instants d'une vie

(1) KOUO HI, *Lin ts'iu'an kao tche hi*, p. 1 a.

délicieuse. Et ainsi le peintre est amené tout naturellement à mettre dans son œuvre ces impressions qui en font le charme. Jamais il ne peindra le paysage pour lui-même et pour lui seul ; toujours il cherchera à y mettre de son âme, car sa mémoire ne sépare pas la vision du paysage de l'état d'esprit qui l'a accompagné, et il ne peint jamais que de mémoire. Le tableau devient pour lui un moyen d'expression alternant avec le poème ou le complétant ; c'est pourquoi tant de tableaux de cette époque sont accompagnés de poèmes. Chez les grands peintres, l'œuvre y gagne une profondeur, un caractère humain qui compense largement aux yeux des amateurs ce qu'elle peut perdre en éclat et en pittoresque.

En étudiant l'œuvre des quatre grands maîtres, il faut faire remarquer que l'on ne peut faire l'étude chronologique des peintres chinois comme on le fait pour les peintres occidentaux, d'abord parce que nous ne savons pas très bien conserver les peintures anciennes et que beaucoup ont disparu à la suite d'inondations, d'incendies et d'accidents divers ; de plus, les peintures sont dispersées dans les collections privées ; en Chine, il n'y a que très peu de musées, et les collectionneurs qui possèdent les œuvres rares ou de valeur ne sont pas toujours très disposés à les montrer ; tout classement chronologique sur le petit nombre d'œuvres accessibles nous conduirait nécessairement à des résultats inexacts. D'ailleurs, si la plupart des tableaux

de cette époque portent des dates, il n'est pas toujours sûr que ces dates soient réellement celles où le tableau a été exécuté ; souvent le peintre ajoutait la pièce de vers longtemps après et c'est celle-ci, non la peinture même, qui est datée. Ni Tsan revoyait le 19 août 1372 chez un ami une peinture faite 18 ans auparavant, et composait alors en souvenir de cet ami une pièce de vers sur le tableau en le datant ; si par chance la poésie ne mentionnait elle-même le fait, nous serions amenés à dater des dernières années de la vie du peintre (en 1372, il avait 72 ans) un tableau de son âge mûr (1).

En Europe, au contraire, il y a beaucoup de musées où les œuvres des grands maîtres sont classées chronologiquement et conservées soigneusement, de plus les collectionneurs particuliers enrichissent par des dons les collections d'Etat, et il est facile de suivre l'évolution des talents. En Chine, les difficultés de ce genre de travail sont beaucoup plus grandes et il est presque impossible d'arriver à une précision absolue sur les dates qui marquent le développement d'un maître. On doit se contenter de fixer les caractéristiques individuelles de chaque tableau, sans pouvoir donner leur ordre dans le temps.

(1) Ts'IN Tsou-YONG, *Chou Houa Kien Yen*, ch. 20.

CHAPITRE II

Houang Kong-Wang.

Houang Kong Wang, dont le nom d'enfance est Kien, avait originairement pour nom de famille celui de Sou ; il fut adopté dans la famille Houang de Yong-Kia. Son surnom (Tseu) était Tseu-Kiean. Son hao (1) était yi-fong et également Ta tche-tao-jen. Originaire de Tchang-Chou, il résida sur le mont Fou-Tch'aneux (Tchö-Kiang) (2).

Il naquit l'année Hi-tseu (1269) de la période Hien-Chouen. Dès son jeune âge, il eut la réputation d'un enfant exceptionnellement doué. Lors-

(1) Je rappelle qu'un Chinois porte au moins deux noms personnels distincts (en dehors de son nom de famille), qui ne sont employés ni dans les mêmes conditions ni par les mêmes personnes en s'adressant à lui ou simplement en parlant de lui : 1^o un nom, *ming*, qui lui est donné dans son enfance, mais n'est plus employé, quand il est adulte, que dans les pièces officielles ou par ses parents ou ses supérieurs ; 2^o une appellation, *tseu*, qu'il reçoit en sortant de l'enfance et qui devient, à partir de ce moment, le nom qui lui est communément donné par ses amis ou par les étrangers. De plus, les écrivains prennent un ou plusieurs noms de pinceau, des surnoms, *hao*, souvent fort nombreux, pour signer des poèmes, des œuvres littéraires, des tableaux, etc. Nom (*ming*) et appellation (*tseu*) s'emploient ordinairement joints au nom de famille, après lequel ils se placent. Les surnoms s'emploient toujours seuls, sans être précédés du nom de famille.

(2) P'ENG YUN-TS'A, *Li Tai Houa che houei tchouan*, ch. 31, p. 2.

qu'il passa l'examen du baccalauréat (t'ong tsenko), il connaissait déjà à fond les classiques, l'histoire et les neuf disciplines. Il était érudit en littérature et versé dans la musique. Il passa sa vie à Wen-Ho-Kias, à Sou-tcheou, où il fonda le Pavillon des Trois Doctrines, San hiao t'ang. A l'âge de 86 ans, il disparaît et on perd sa trace l'année Kia-Wou (1354) de la période Tche-tcheng. Mais il était encore vivant, d'après le livre de Tong Kitch'ang, à l'âge de 90 ans (1) ; il avait alors une mine aussi fraîche que celle d'un enfant et il était plein de verdure. On ne sait pas exactement la date de sa mort. Il continua à peindre jusqu'à l'âge le plus avancé : un rouleau de près de 13 pieds de long sur 1 pied de haut (il a actuellement 12 pieds 7 pouces de long, mais la fin a disparu), représentant des montagnes en automne, est daté de sa 76^e année (1344) ; un autre, représentant les montagnes au bord du Fleuve Bleu et qui fit partie de la collection de l'empereur K'ien-long au xviii^e siècle, porte la date de 1348, il avait alors 80 ans, — une autre œuvre, représentant une haute montagne avec de petits pavillons, couverts de chaume, dans les arbres au pied d'un rocher, est de 1351 : il avait 83 ans (2).

Il suivit d'abord dans la peinture de paysage les principes de Tong Yuan, un maître de l'époque Song ; mais ce n'est que dans les dernières années

(1) TONG KI-TCH'ANG, *Houa siang che souei pi*, ch. 4, p. 2.

(2) LI TSO-KIEN, *Chou houa Kien Ying*, ch. 5 et ch. 20.

de sa vie qu'il se créa une manière bien personnelle que caractérisent l'aisance et la vigueur de son pinceau et une simplification extrême du modelé qu'il réduit aux lignes essentielles. Quand il peint les sommets non rocheux des montagnes avec des traits peu nombreux, le ton monochrome domine. Toutefois, pour rendre les extrémités de rochers au sommet des montagnes, il aime à se servir d'une couleur brun clair qui lui est particulière.

Sans faire une peinture très colorée, il ne répudie pas entièrement l'usage des couleurs, qu'il emploie assez souvent en très léger lavis ; il obtient ainsi une tonalité plus chaude que Ni Tsan, toujours un peu froid dans ses monochromes à l'encre de Chine. Un emploi plus fréquent des demi-teintes obtient un effet analogue ; d'autre part, il aime dessiner à larges traits rudimentaires, ce qui n'exclut pas d'ailleurs de son art une finesse souvent heureuse. La composition est touffue ; il y multiplie les plans et les détails, mais elle garde toute son unité ; même le fait que certaines parties sont très chargées a l'avantage de faire ressortir les espaces vides. De plus, il conserve jusque dans les détails une compréhension très large de l'essence des choses.

Il saisit toute la beauté des montagnes de Fou-tch'ouen où il vécut longtemps ; il s'intéressait aux pêcheurs et à la pêche, au bord de l'eau ; c'est ainsi qu'il composa le Fou-Tch'ouen chan Hou, dont l'harmonie est si parfaite que l'on peut

à peine distinguer les traces du pinceau. Malheureusement on ne sait pas où se trouve l'original de ce tableau, qui est sa première grande œuvre et n'est connu que par des copies.

Il aimait également à contempler les variations de la lumière à l'aube et au crépuscule sur le Mont Su, à Tch'ang-chou (dans la province de Kiang-Son), son pays natal, ainsi que les changements qu'apporte chaque saison nouvelle dans l'atmosphère, et cela donne à ses tableaux un caractère lumineux qui est rare chez ses contemporains.

Dans l'expression de la solitude des vastes plaines de Houang-Kong-Wang, son optimisme et son goût de la vie se perçoivent distinctement. Aussi ses contemporains disaient-ils : « La gaiété dans la peinture s'est manifestée pour la première fois chez Ta-Tche (son *hao*). »

Suivant la tradition chinoise, pour être un excellent peintre, il faut que l'artiste ait dans l'idée qu'il tient le monde entier dans sa main ; devant ses yeux, il ne doit exister que la vie, la joie et la liberté. Celui qui imite exactement la nature en est l'esclave, il perd son temps à faire en petit ce que la nature a fait en grand ; il oublie la vraie beauté de l'univers, il le fait moins gai, et, de ce fait, il ne peut vivre longtemps. On ne voit rien, quand on ne peut pas mettre le monde devant soi. Le secret de vivre longtemps n'est autre que le résultat de la connaissance de la vraie beauté de la nature, que l'on doit peindre librement. Houang

Kong-Wang considère le monde comme objectif et le travail qu'il exécute est subjectif. C'est pour cela que Houang Kong-Wang connut le secret de la longévité ; il peignit des tableaux pleins de vie et de gaieté et, nous l'avons vu, ce n'est qu'à l'âge de 86 ans qu'on perd ses traces.

Houang Kong-Wang, qui fut toujours considéré comme l'un des plus grands peintres de la Chine, est également l'auteur d'un livre intitulé Chan Chouei Kine, où il recommande comme une chose essentielle pour un peintre d'avoir le sentiment *raisonné* de ce qu'il représente. En composant un tableau, l'on doit, comme dans la vie militaire, obéir à des règles strictes, se soumettre à un ordre sévère et suivre une hiérarchie. Aussi, dans la représentation des montagnes, à côté des parties les plus élevées, on en placera d'autres moins hautes, puis d'autres encore plus petites. Cette hiérarchie des formes les échelonne successivement dans le paysage. Elle est complétée par d'autres règles. Les arbres seront représentés avec leurs racines, pour indiquer qu'elles sont les sources de sa vie ; si l'on met de l'eau, il faut avoir une raison pour en justifier la présence, etc.

Il y a quatre écueils à éviter :

1^o *Déviation*. — Quand il peint un tableau, l'auteur croit toujours qu'il est artiste, qu'il a du talent. Il s'abandonne à sa fantaisie, au lieu de suivre les

règles établies et il dévie du droit chemin, il produit des œuvres sans harmonie et sans charme.

2^o *Indifférence*. — Il est toujours satisfait de ce qu'il produit. Au lieu d'étudier son sujet, il se laisse aller au caprice du moment et il n'étudie plus pour chercher à mieux faire ; il est devenu indifférent à son travail.

3^o *Vulgarité*. — Il faut éviter de faire ce que tout le monde peut exécuter ; l'artiste doit chercher à donner un caractère personnel à tout ce que touche son pinceau et il évite ainsi de tomber dans la vulgarité.

4^o *Dépendance*. — Il doit éviter de dépendre de ceux qui l'ont précédé ; ne pas se contenter de copier leurs œuvres ou de les répéter, mais chercher une voie nouvelle ; inventer quelques méthodes ou techniques originales ; alors il pourra espérer mériter le nom de maître, qui s'accorde seulement à ceux qui se sont rendus indépendants de leurs prédécesseurs ou de leurs contemporains, en créant quelque chose de nouveau.

On trouve chez notre peintre une élégance, une distinction qui le différencient de son maître Tong Yuan, de l'époque Song. Il a aussi une plus grande variété de ressources. Ses montagnes rocheuses sont tantôt concaves et tantôt convexes ; il en présente avec soin les étages successifs, qui s'élèvent tout droit en hauteur. Il employait des contours dont

le dessin présente une intensité inégale ; parfois l'on trouve aussi, dans son art, des oppositions marquées entre les parties claires et les parties ombrées. Pour le modelé des montagnes, il emploie le trait dit fibres de chanvre.

Quand il exécute des rochers il s'inspire de ceux du Mont Lu (Kiang-Sou), dont la forme caractéristique présente une succession d'étages d'une grande ampleur. Quelquefois, il fait aussi des rochers, dont le profil de face rappelle celui d'un nez humain, et là encore il emploie le trait en fibres de chanvre.

Quand il représente la base des montagnes, il établit des assises plates où l'on peut s'asseoir, d'une forme adoucie, calme et tranquille, avec des plans parallèles au plan de l'horizon ; on n'y trouve rien de heurté qui puisse effrayer le spectateur. C'est d'ailleurs aussi un peu le genre de Ni Tsan, qui subit peut-être l'influence de Houang Kong-Wang.

Voici maintenant quelques œuvres typiques du vieux maître.

La source dans la montagne (1).

Cette peinture est actuellement au Palais Impérial de Pékin. Pour fixer le moment de son exécution, l'artiste nous indique qu'il est allé à Son-

(1) Sa reproduction se trouve dans *Tchong touo ming houa tsi*, t. X.



HOUANG KONG-WANG. — *La source dans la montagne*

tcheou avec son ami pour contempler la mystérieuse beauté de la nature. Il a passé la nuit dans la montagne au milieu des rochers et il a ensuite composé son tableau.

Cette œuvre a été commentée par Tong Ki-Tch'ang, critique d'art de l'époque Ming (xv^e-xvi^e siècles) qui s'exprime ainsi : « Les peintres choisirent d'abord leurs modèles parmi les Anciens, maintenant ils les prennent dans la nature. L'année dernière, je suis allé à Sou-Tcheou, province de Kiang-Sou, pour me promener. En m'appuyant sur ma canne, je regardais le paysage et je pensai tout à coup au tableau de Houang Kong-Wang et m'écriai : Voilà bien le modèle de Houang Kong-Wang, mon maître. C'est un tableau de printemps, d'un caractère gai, bien vivant. Les arbres au premier plan ont un tronc droit et sont robustes parce qu'ils ont poussé dans une terre caillouteuse. Aux derniers plans les arbres ne portent que des branches minces et grêles, et leur ténuité indique leur éloignement. »

Les cascades tombent en mugissant ; elles sont en forme de « griffes de tigre » ; elles sont pour ainsi dire vivantes, et l'artiste peut faire croire à chaque spectateur qu'il a devant lui une grande immensité d'eau. Les montagnes sont exécutées d'une manière mystérieuse, de près, de loin, en arrière, à droite, à gauche, on en distingue toujours tous les détails. Pour en exprimer la beauté, je ne puis mieux faire que citer quelques phrases de

Kouo-Hi, un maître de l'époque Song, dans son livre *Houa Hium* : « Regardez de près ces montagnes, elles ont une forme déterminée ; regardez-les de loin, elles en prennent une autre ; à une dizaine de mètres, à une centaine de mètres, puis très loin, la forme change avec l'éloignement et on peut presque dire que cette forme varie à chaque pas ; de face, la montagne apparaît d'une certaine forme ; de côté, elle change encore. Plus on la regarde, plus on voit le changement s'accroître. » L'intérêt du peintre est de nous donner tous les aspects de la montagne, en quelque endroit qu'on soit placé pour la regarder, plutôt qu'une vue d'un point particulier. Aussi voit-on les détails de tous les côtés, soit des chemins où l'on peut passer, des précipices ou des fondrières, il y a des pagodes, des monuments où l'on peut se promener ou bien rester à se distraire. Plus haut, on aperçoit de jolies maisons qu'il serait charmant d'habiter ; tous ces détails nous montrent qu'ils sont là parce que le peintre les a choisis ; les spectateurs doivent surtout comprendre les idées qui ont guidé l'artiste, dans la disposition des différentes parties de son tableau.

A première vue l'œuvre peut paraître compliquée, mais, on reconnaît vite, à l'examen des détails, que tout y est clair. Les autres artistes contemporains présentent souvent eux aussi dans leurs œuvres des dispositions complexes, mais leur complication tourne à la confusion, tout s'enchevêtre et se brouille à cause de la multiplicité des détails

inutiles. Ici au contraire, tout se justifie ; là où il y a de la couleur, on doit deviner la raison qui l'a fait mettre ; là où il n'y en a pas, c'est encore de la peinture ; un blanc, un vide ont encore leur intérêt.

Le tableau se compose de quatre plans : au premier, un îlot d'arbres et d'arbustes abritant un petit ruisseau, un pont le traverse ; un pêcheur y tient sa ligne ; au deuxième, deux pagodes enfoncées sous la verdure ; au troisième, un temple, dominant la vallée, se dresse au sommet d'un rocher ; une source jaillissante en découle, donnant naissance à une rivière. Au quatrième plan, des montagnes en tuyaux d'orgues forment une haute muraille.

Les arbres du premier plan, vus de plusieurs côtés, se développent très peu en hauteur ; leurs branches se détachent, fines et élancées, pour s'étendre horizontalement, portant un feuillage serré, de telle sorte que la cime de ces arbres apparaît toute plate ; c'est un caractère essentiel et typique du dessin des arbres chez ce maître.

Les rochers sont groupés, recouverts de mousse ou de verdure ; ils s'entassent les uns sur les autres, ils affectent des formes coniques ou cubiques ; ils s'enchevêtrent, se chevauchent et forment des combinaisons singulières.

Le peintre dessine les crêtes de ses montagnes par des lignes légèrement courbes et très discontinues exécutées avec une force et une vigueur de

pinceau toutes spéciales. Souvent il rehausse de quelques tons de couleur brune le sommet rocheux de la montagne ; c'est encore là une caractéristique de son talent. Ses montagnes sont toujours fleuries. On voit des fleurs pousser dans les fentes des rochers qui s'amoncellent et se superposent les uns au-dessus des autres tels qu'ils se présentent au mont Lu. Le peintre habita longtemps cet endroit ; il a pu observer longuement et à loisir la structure de la montagne.

Sur les procédés de travail de Houang Kong Wang, nous relevons chez Petrucci ce passage significatif : « Portant du papier et des pinceaux dans ses manches, il errait au loin. Dès qu'il arrivait à quelque beau paysage ou à quelque bel objet, il prenait des esquisses sommaires qu'il étudiait ensuite à loisir. Le résultat était que les effets magiques du matin et du soir sur les montagnes, les quatre saisons, avec leurs harmonies de lumière et d'ombre se trouvaient toutes amassées dans son esprit et fixées ensuite dans des formes parfaites par son pinceau. C'est à cela que nous devons les mille montagnes et les myriades de vallées, toujours plus étonnantes, à mesure qu'elles croissaient en nombre, et les sommets amoncelés sur les sommets, les rochers sur les rochers, toujours plus étonnants à mesure qu'ils s'élevaient en hauteur. »

L'Infini des montagnes à l'Automne.

Ce tableau fut exécuté par le peintre quand il avait soixante-seize ans ; une partie en a été accidentellement brûlée, mais ce qui subsiste se trouve aujourd'hui chez un collectionneur chinois, M. Dao-tsai, à Shangai.

C'est un monochrome à l'encre de Chine ; l'encre elle-même n'est ni trop concentrée ni trop étendue ; elle atteint une riche harmonie, en même temps qu'elle révèle l'élégance du coup de pinceau. Le pinceau lui-même n'est ni trop serré, ni trop étalé. Comme dans les autres œuvres du même maître, on trouve une grande richesse d'aspects, une admirable variété de détails, dans ce panorama où l'œil aime à se perdre. Cet univers si bien construit est pourtant illimité.

Parmi les six principes essentiels de l'esthétique chinoise que l'on doit respecter, Houang Kong-Wang semble s'être surtout appliqué à faire valoir le premier, qui peut s'énoncer ainsi : la vitalité rythmique, le rythme de l'esprit engendrant le mouvement et la vie. Ce caractère est très notable dans *l'Infini des montagnes à l'automne*. En quelques traits simples et peu nombreux, le peintre évoque à la fois la vie puissante des formes et l'ordre spirituel qui, en lui, la détermine et en enchaîne les éléments. On sent aussi qu'il reste fidèle aux préférences de sa mémoire. Des rochers placés çà et là ressemblent toujours à ceux du mont Lu.

Paysage à la pagode (1).

Ce tableau se trouve au Palais Impérial de Pékin. Une pagode, élevée dans la montagne, sert d'observatoire et de belvédère, les jours de pluie, aux admirateurs du paysage. Houang Kong-Wang a commenté son tableau dans une légende en vers : la pluie menace de tomber et le fond de la montagne paraît violet. Les maisons à étages semblent tristes ; on a bien des livres posés devant soi, mais on préfère regarder les oiseaux qui se pressent de rentrer au nid, avant la chute de la pluie. On aperçoit toujours comme fond des montagnes qui s'élèvent de plus en plus haut et dont le sommet se dessine à l'encre en taches peu nombreuses.

Les arbres au premier plan, vus de plusieurs côtés, présentent un feuillage disposé symétriquement par étages successifs sur des plans parallèles ; les feuilles sont placées de tous côtés, en haut, en bas, à droite et à gauche ; mais l'ensemble reste toujours harmonieux ; ces branches sont tantôt chargées de feuilles et tantôt dénudées ; cette diversité ajoute encore à la qualité pittoresque ; ce tableau nous aide particulièrement à comprendre certains procédés de l'artiste.

Quand il exécute les montagnes, il commence par employer de l'encre claire, puis, au fur et à mesure que la montagne s'élève, il épaissit le ton, ce qui

(1) Reproduit dans le *Kou Kong tcheou K'ou*, n° 16.

permet les retouches et ce qui contribue surtout à donner à la masse sa valeur à la fois aérienne et solide, sa vraie place dans l'atmosphère et dans la composition.

Autre paysage montagneux (1).

Cette œuvre appartient à un collectionneur chinois, M. Fan Ize ; l'artiste l'a exécutée dans sa jeunesse. On n'y trouve rien d'extraordinaire comme technique, mais les plans sont très bien composés. Au premier plan, voici des pins dont les racines sortent des rochers ; derrière ces pins se trouvent des ponts, qui portent des routes qu'utilisent les promeneurs. A l'arrière-plan, des groupes de maisons montrent la vie du village qui s'abrite au pied d'un rocher élevé, profondément découpé. En haut, à droite de la vallée, une montagne rocheuse, profondément découpée elle aussi, se couronne d'un bouquet d'arbres ; l'ensemble dégage une profonde impression de recueillement et de repos et en même temps une vitalité puissante. L'artiste ne reste pas passif en face des choses. Il sait s'emparer de l'univers, en jouir avec force et jusqu'à la gaiété, et les savantes combinaisons de son intelligence, cette belle distribution des plans par exemple, sont d'accord avec la richesse de son émotion.

(1) Reproduit dans la *Collection des Célèbres peintures des T'ang, des Song, des Yuan et des Ming*, p. 45.

CHAPITRE III

Wou Tchen.

Wou Tchen, dont le surnom (tseu) est Tchong Kouei, et le hao, Mei-houa tao-jen, était originaire de Kia-hing, province de Tchö-kiang. Il se distinguait par son amour de la solitude et par son originalité, il ne subissait l'influence de personne, et il était aussi habile dans ses compositions que dans ses poèmes. Son écriture cursive imitait Kong Kouang. Il naquit l'année Keng-tchen (1280) de la période Tche-Yuan et mourut l'année Kia-wou (1354) de la période Tche-tcheng, à l'âge de 75 ans (1).

Peintre et poète, il s'occupait aussi de calculs généthliques (2). Avant de mourir, il fit construire son tombeau et graver sur la stèle ces mots : « Tombeau du religieux qui aima les fleurs de prunier ». Il aimait, en effet, la solitude avec autant de ferveur qu'un ermite taoïste et, d'autre part, il peignit les fleurs de prunier avec passion.

Après sa mort, au milieu des troubles de la fin des Yuan, les cimetières furent bouleversés par

(1) P'ENG YUN-TS'AN, *Li tai houa che houei tchouan*, p. 1, ch. 7.

(2) Par le calcul généthlique, d'après l'année, le mois, le jour et l'heure de la naissance, il tirait l'horoscope de chacun et prédisait ce qui lui adviendrait dans l'avenir.

des chercheurs de trésors ; mais son tombeau fut respecté, car on le prit pour celui d'un prêtre.

Il eut comme maître Tong Yuan pour la peinture de paysage. Il était également habile dans le dessin des fleurs et des bambous à l'encre et se classe aussi comme grand portraitiste. Il dit de lui-même : « Quand je n'ai pas faim, je lis mes livres, mais quand j'ai faim, je fais des calculs pour gagner un peu d'argent » (1). On voit qu'il ne considérait pas la peinture comme un moyen de gagner sa vie.

Or, à côté de lui, Cheng Tseu-Tchao était le peintre à la mode, mais ce n'était pas un lettré comme Wou-Tchen, et il ne possédait pas sa distinction. Il se montrait aussi moins désintéressé et la peinture était pour lui d'un excellent rapport. Tous les jours, des gens venaient frapper à la porte, apportant argent et cadeaux pour obtenir de lui quelques-uns de ses tableaux. Wou Tchen habitait une maison toute simple, il ne voyait personne venir en chercher chez lui. Sa femme et ses enfants ne cessaient de lui répéter : « Comment se fait-il que personne ne vienne chez nous, alors que tout le monde va chez le voisin ? » Et Wou Tchen répondait : « Dans vingt ans d'ici, il n'en sera plus de même » (2). En effet, vingt ans après il était un maître connu, la postérité lui rendait justice, parce

(1) TS'IN TSOU-YONG, *Houa-hio siu-Yin*, ch. 3, p. 9.

(2) *Ibid.*, ch. 8, p. 9.

qu'il avait su mettre un peu de son âme dans ses œuvres, alors que celles de son voisin étaient sans vie et que celui-ci s'était contenté d'être un professionnel, plein de « métier », mais sans talent.

L'art de Wou Tchen témoigne d'un don supérieur ; il est capable de donner une forme aux pensées les plus obscures, à l'esprit le plus abstrait. Au point de vue technique, c'est lui qui a trouvé la méthode de dessiner en procédant par hachures sur fond mouillé, afin que les traits se fondent entre eux. Avant lui, on peignait par hachures également, mais sur fond sec et cela rendait les contours très durs. Les hachures conviennent surtout pour les paysages où la pluie tombe, où les montagnes sont dans le brouillard, où il fait encore sombre, de bonne heure, le matin. Ainsi les montagnes de Wou Tchen produisent toujours un effet de tristesse et de mélancolie, d'un caractère tout poétique.

Pour construire le plein des montagnes, leur masse, il emploie le trait en fibre de chanvre (1), il s'en sert avec maîtrise. Il les peint toujours très hautes, de forme tourmentée, d'apparence massive, ce qui leur donne une certaine lourdeur. Il s'est inspiré de la manière de Tong Yuan, mais en la simplifiant, avec des traits plus larges ; il accumula les rochers, avec le système des hachures caractéristiques.

(1) Un des dix-huit traits pour peindre les montagnes dans la peinture du paysage.

Les arbres ont quelque chose de triste et présentent toujours un peu de lourdeur dans l'exécution ; l'artiste leur donne une tête arrondie, irrégulière, avec beaucoup d'inégalités dans l'attache et la disposition des branches : l'une plus haute, l'autre plus basse, l'une plus large, l'autre plus mince. Les rapports de masses entre les feuillages des différentes espèces d'arbres qu'il entremêle l'intéressent assez pour qu'il étudie spécialement la valeur à donner à chacune d'elles dans l'ordonnance de l'ensemble, en dessinant les contours par une esquisse de fusain (*mo-t'an*) (1) qui lui permettait d'en établir d'avance l'équilibre. Il est, je crois, le premier à qui l'on doive attribuer ce procédé. En tous cas, il lui est assez personnel, pour qu'on lui ait donné son nom. Pour figurer les feuilles, il commence avec un pinceau très sec par des traits ronds, puis il installe des taches à l'intérieur de la forme, quelquefois aussi il laisse jouer un vide. Quand il représente des pins, les aiguilles rayonnent. Quand il peint des fleurs de pruniers il aime à se servir de traits dits « en patte de souris » (2).

Voici, parmi les peintures de Wou Tchen, celles qui sont les plus intéressantes à analyser.

(1) Terme technique s'appliquant aux contours des feuilles dans la peinture de paysage.

(2) Terme technique pour désigner les feuilles dans le paysage. Voir PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 82 et 85.

Village dans la montagne (1).

A gauche du tableau, un cavalier se prépare à passer sur un pont de bois, à sa droite se trouvent des rochers entre lesquels poussent des arbres qui donnent de l'ombre aux passants pendant l'été ; tout près de ces arbres se dessine le cours d'une rivière qui coule au milieu de rochers, de hautes herbes et de quelques petits arbres. Devant lui, un village étage ses maisons harmonieusement disposées à flanc de coteau. A sa gauche, des montagnes dominent le paysage, il en sort une cascade, qui donne naissance à la rivière.

On distingue trois plans dans ce tableau : le premier est formé par les pins qui dressent leurs hautes silhouettes sur le ciel ; le second par l'ensemble du village ; le troisième par les montagnes dont les sommets semblent se perdre dans les nuages.

Là encore, c'est la technique du trait en fibre de chanvre que l'artiste a employée pour définir et pour construire ses montagnes. Les hachures qu'il met sur le sommet et qui lui sont personnelles ne sont pas exemptes de lourdeur. Aux extrémités, il place beaucoup de rochers, ce qui le distingue de son maître Tong Yuan. Les arbres sont toujours très hauts, leurs cimes ont chacune son caractère propre et différent de celles qui l'avoisinent,

(1) Voir la reproduction dans *Tchong-kouo ming-houa Tsi*, t. 5.



WOU TCHEN. — *Village dans la montagne*

une partie se relève, une autre retombe, et l'effet d'ensemble est plein de variété. L'exécution du contour des feuilles est obtenue avec un pinceau peu chargé d'encre, puis avec un pinceau plus chargé pour obtenir des taches dans certaines parties. Dans les feuilles des pins, on aperçoit des formes en étoile. Pour les troncs, l'exécution les fait ressembler à la peau écailleuse d'un poisson.

Le pont de bois sert au passage des chevaux et des voitures ; il est placé un peu haut, pour ne pas gêner les barques ; il sert à dégager le village, pour permettre à ses habitants de sortir de chez eux. Ainsi l'animation de la vie humaine se trouve habilement évoquée. Et les rochers rappellent aussi des figures d'hommes ou d'animaux, plus ou moins déformées. Pour leurs contours, l'artiste a employé un pinceau légèrement incliné, qui donne des épaisseurs irrégulières, conformes à la vie heurtée, accidentelle, de la matière, à tous les caprices singuliers ébauchés par la nature dans les pierres des monts. La roche elle-même, sa masse propre, est modelée par des hachures, qui font sentir les divers rapports de la lumière et de l'ombre.

La rentrée du bateau (1).

Ce tableau appartient actuellement au Palais Impérial de Pékin.

Au fil d'une large rivière navigue un tout

(1) Voir *Kou-kong tcheou-k'o*, n° 32.

petit bateau. A droite et à gauche, des arbres abritent les maisons bâties sur pilotis. Au milieu du tableau, un pont relie les deux rives. A droite s'amoncellent des rochers jetés les uns sur les autres et s'élevant de plus en plus haut à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil du spectateur. Le personnage qui se trouve dans le bateau, est-ce un savant, un poète, un pêcheur ? Il porte sur lui des vêtements de paille ; il s'est retiré là pour vivre dans la paix de cette solitude rustique. Peut-être le peintre s'est-il représenté dans ce personnage ; en tous cas, une intention allégorique est manifeste. En effet, Wou Tchen, comme d'autres grands peintres de cette époque, avait refusé des honneurs et des places officielles pour se retirer à la campagne, au temps où les Mongols avaient envahi la Chine et tenaient les Chinois sous leur domination. Ce tableau a été peint par Wou Tchen en l'année 1335.

Les montagnes sont en fibre de chanvre, ainsi que les feuillages et les parties claires.

Paysage (1).

Ce tableau appartient également au Palais Impérial de Pékin.

Nous voyons les rochers, au bord de l'eau, couverts de terre et de plantes ; ils représentent tout le luxuriant développement de la vie végétale.

(1) *Kou Kong tcheou k'o*, n° 2.

tales. Ses bouquets d'arbres fixent les limites des rives du cours d'eau. Au second plan apparaissent des maisons, qui forment un village, dessinées avec une fine et gracieuse netteté de traits. Un pont jeté sur l'eau continue un chemin, qui permet de parcourir la campagne. Le peintre a tenu scrupuleusement compte de la distance de niveau, suivant la règle connue sous le nom de loi des trois distances. Quant aux montagnes qui se perdent à l'horizon, elles sont exécutées avec un pinceau mouillé qui laisse les objets un peu dans le vague, avec des formes imprécises. L'impression des premiers plans n'en est que plus vive, ils ne s'en détachent que mieux, et leur relief acquiert plus de puissance et plus d'accent.

Wou Tchen aime surtout à peindre les bambous à l'encre dans le style de Wen Hu-ko, maître du bambou de l'époque des Song. C'est par eux, à leur sujet, qu'il exprime le mieux ses idées personnelles. Il les accompagne de petits poèmes dont voici quelques exemples :

« Le bambou se dresse quand il fait bien froid, au-dessus de la gelée blanche ; il se dresse aussi plein de grâce au clair de lune. Il n'y a que le bambou qui enferme une solitude de l'esprit et qui connaisse la valeur de la modestie ; aussi sait-il bien vivre dans le monde. »

« Au printemps, il y a beaucoup de pêcheurs et de pruniers ; des fleurs de toutes sortes d'arbres s'em-

pressent de s'ouvrir devant le gai printemps ; mais le bambou est comme un maître privilégié ; il est toujours pareil, au milieu des quatre saisons, n'attendant jamais que la brise pour le rafraîchir un peu. »

« Souvent je compose des poèmes quand je travaille ; mais quand je ne travaille pas, je pense dans le calme, la solitude et la tranquillité ; je me regarde dans le miroir : peu à peu mes cheveux deviennent blancs. Pour exprimer les tristes sentiments de mon cœur, où s'est glissée une contrariété, je prends le pinceau, je trace quelques bambous pour me calmer et me consoler (1). » Ainsi dans ses poèmes, s'expriment l'originalité de Wou Tchen et sa personnalité philosophique.

Il a formulé avec grâce les règles pour peindre les bambous dans son livre célèbre intitulé *Tchou p'ou*. Il y dit notamment : « Dans un bambou exécuté à l'encre, si l'on a mal fait les branches, les troncs, les nœuds et les feuilles, on a perdu son temps et la peinture ne peut être considérée comme une œuvre de qualité. Il faut peindre avec une encre plus ou moins claire, plus ou moins foncée ; quand on emploie le pinceau, il faut parfois mettre un peu plus de force et donner un coup de pinceau plus léger. Le pinceau doit être incliné tantôt dans un sens et tantôt en sens contraire. Les traits doivent être habilement faits. Il faut

(1) KO YUAN-HIN., *Mei-tao jen yi mo*, pp. 6-11.

encore faire connaître des détails plus ou moins frappants et distinguer si le bambou est sec ou en pleine sève, en pleine vigueur, en pleine vie. Habituellement on peut voir les feuilles très bien unies aux branches et les branches très fortement jointes aux nœuds du tronc. Chaque coup de pinceau fixe alors la vie ; tout est vivant, naturel et le bambou se trouve ainsi formé.

« Mais pour les feuilles, elles se succèdent l'une à l'autre et la représentation en est plus difficile. Si l'on ne sait pas bien les peindre, on n'aura pas un bambou bien fait. Le maître de l'époque Song, qui s'appelle Wen Hu-ko, manie son pinceau avec beaucoup de force ; il commence avec un pinceau très dur qu'il enlève rapidement pour faire les feuilles ; il fait chaque feuille d'un seul coup. Il faut éviter une exécution lente, parce qu'alors l'effet n'est plus naturel et vivant, et manque de force ; c'est pourquoi l'on doit peindre ainsi les feuilles avec rapidité pour qu'elles s'attachent bien aux branches.

« Quant à la forme, il ne faut pas faire des feuilles très larges, comme celles du pêcher, ni trop étroites, comme celles du saule ; pas de feuilles parallèles, ni de feuilles isolées, mais il faut les présenter deux par deux et les placer en différents sens, pour éviter la raideur. Evitez aussi de faire des feuilles trop longues, ou trop courtes ; évitez qu'elles soient aussi longues qu'une queue de serpent, aussi courtes que le ventre d'un poisson. Ne pas leur

donner la forme des doigts, pas plus que celle de la libellule. Eviter de faire des feuilles trop serrées ou trop distantes, trop fortes ou trop légères, parce qu'on ôte ainsi tout intérêt à la peinture et qu'on déteste de la regarder. Il faut en sorte que les feuilles se présentent sans désordre, qu'elles s'élèvent ou s'inclinent, que les ombres en soient bien rigoureusement exécutées. Les feuilles peuvent être battues par la pluie ou par le vent, et alors leurs formes ne se font pas de la même façon ; il faut savoir distinguer celles que l'on doit employer (1).»

Telle est la doctrine du maître. Un de ses tableaux les plus connus peut servir à l'illustrer.

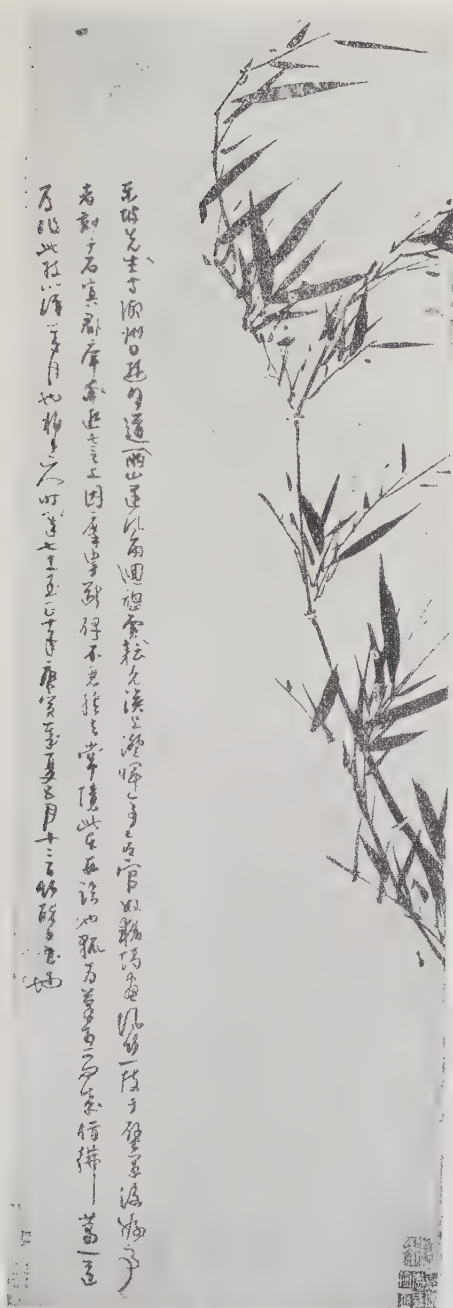
Bambou dans le vent (2).

Ce tableau actuellement propriété de M. Tchen Tin-Yi, n'est pas très grand (3 m. 40 sur 1 m. de hauteur).

Wou Tchen nous indique que le même sujet a été déjà traité avant lui par un maître de bambou bien connu, Sou Tong-po, qui appartient à l'époque des Song. Il s'est inspiré de l'œuvre de son prédécesseur ; cependant ce n'est pas une copie. Sou Tong-po avait exécuté son œuvre dans les circonstances suivantes : un jour qu'il se promenait dans la campagne, il fut surpris par une violente tempête accompagnée de pluie et de vent ;

(1) Ko YUAN-HIN, *Mei-tao jen yi mo*, p. 17.

(2) *Tchang Kouo ming houa Tsi*, t. 1.



Wou TCHEN. — *Bambou dans le vent*

il se réfugia dans une pagode, et, à la lueur d'une bougie qu'il fit tenir devant lui, il exécuta une branche de bambou s'appuyant sur un mur. Il fit même graver le sujet sur une pierre : c'est une reproduction de cette œuvre que vit Wou Tchen ; elle l'enthousiasma et lui donna l'idée de représenter à son tour une branche de bambou dans une position analogue. Il exécuta ce tableau le 13 mai 1350, à l'âge de 71 ans, quatre ans avant sa mort.

Une allégorie, un sens symbolique y sont cachés ; le bambou est l'image d'un homme juste et droit ; quoique battu par la tempête, il résiste toujours grâce à la vigueur de ses nœuds, de même que l'homme vertueux, outragé, méprisé par le monde, reste inébranlable dans son intégrité. Dans la langue chinoise, la prononciation du mot intégrité est la même que celle du mot nœud ; il en résulte une sorte de jeu de mots, qui rend plus sensible le symbole, mais que l'on ne peut traduire en français. Quand Song Tong-po peignit son tableau à la lueur d'une chandelle, alors que soufflait le vent, la circonstance prêtait à une rencontre et à une allusion analogues, car en Chine les mots bougie et bambou ont la même prononciation.

A la tige sont attachées seulement quelques feuilles ; elle a un aspect frêle et cependant elle est solide : ainsi l'homme qui, secoué par des épreuves extérieures, reste toujours calme, juste et droit et qui prouve sa supériorité en montrant

un caractère tranquille au milieu de toutes les agitations du dehors.

Cette œuvre, d'un sens si riche, fut exécutée par Wou Tchen en parfaite conformité avec ses propres règles, celles qu'il a posées dans le *Tchou p'ou*, dont j'ai parlé plus haut.

CHAPITRE IV

Ni Tsan.

I. — SA VIE.

Ni Tsan (Ming) (1), dont le surnom (tseu) est Yuan-tchen et le pseudonyme ordinaire Tong-hai tsan ou aussi lan tsan, est encore connu par une série d'autres pseudonymes qu'il employa à diverses époques de sa vie : il a le plus souvent signé ses peintures (pi-hao) Yun-lin-tsen ; parfois il est aussi Hiuan Ying, ou Yeou Hia-Cheng, King man ming, Tsing ming kiu-che, Tchou-Yang kouan-tchou, Siao-hiun sein-k'ing.

Il naquit l'année Sin-tcheou (1301) de la période ta-tö et mourut l'année Kia-yin (1374) de la période Hong-Wou, à l'âge de 74 ans (2). Il était originaire de Wou-si (Kiang-Sou).

Pendant les dernières années de sa vie, la dynastie des Ming qui suivit l'époque Yuan, l'appela plusieurs fois à une fonction publique ; mais il

(1) Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que ming est le prénom donné par les parents (père et mère) ; c'est celui dont se servent les parents et les membres de la famille, pour désigner celui qui le porte et qui s'en sert aussi lui-même, tsen est le prénom donné par les amis et hao ou pi hao sont des pseudonymes.

(2) P'ENG YUN-TS'AN, *Li tai houa che houei tchouan*, ch. I, p. 3.

refusa tout ce qu'on lui offrait, pour vivre à sa guise. C'est pour cette raison que ses contemporains l'appelaient le grand lettré de Wou-Si.

L'art qui l'attira d'abord fut la calligraphie (1), où il acquit une grande renommée : son amour de l'antiquité lui avait fait adopter l'ancienne écriture *Li*, qui est pleine de vigueur et de force ; ses œuvres de calligraphie sont d'une exécution parfaite. Mais il abandonna peu à peu cet art pour se consacrer de plus en plus à la peinture.

(1) Remarquons que l'origine de l'écriture et de la calligraphie est commune. Nous relevons ici deux passages de PALÉOLOGUE, *L'art chinois*, p. 242 : « La nature même de l'écriture chinoise impose à celui qui en veut tracer les caractères une étude, une éducation de l'œil et de la main, analogues à celles qu'exige le dessin. Les traits de ses caractères ont en effet des ténuités, des souplesses, des brusqueries d'arrêt, des grâces de courbures, des énergies soudaines et des écrasements progressifs qu'un très long apprentissage du coup de pinceau peut seul donner. C'est en outre une opinion reçue des lettrés en Chine que les caractères de l'écriture transmettent à l'idée qu'ils expriment. quelque chose de leur beaucé graphique, et que la pensée qu'ils enveloppent prend en eux une nuance délicate, un tour particulier.

« L'enseignement du dessin se fait en Chine, suivant la même méthode que celui de l'écriture. Chaque motif de composition se divise en un certain nombre d'éléments que l'artiste s'étudie à traiter séparément, de même qu'il apprend à tracer isolément chacun des traits, des pleins et des déliés, qui forment les caractères. Voici, par exemple, la figure humaine : on n'enseignera pas à l'élève à la saisir dans son ensemble ; on lui démontrera d'abord qu'il y a huit manières de dessiner un nez de face et il reproduira patiemment chacune de ces manières comme on copie une page d'écriture ; il passera ensuite à l'étude de la bouche, des yeux, des sourcils etc., qui, vus de face ou de profil, comportent un certain nombre de types etc. ; on lui apprendra encore que la barbe est composée de cinq parties, enfin qu'il y a dans le visage cinq points culminants dont la saillie doit être plus ou moins accentuée suivant l'âge du modèle ».

Ni Tsan aimait la solitude sans chercher la fortune et partageait son temps entre les études littéraires et la peinture. Dans la bibliothèque qu'il s'était fait construire, la bibliothèque Ts'ing-pi, il avait réuni un grand nombre de livres anciens et d'estampes précieuses. Il quittait parfois sa bibliothèque pour se retirer dans des monastères bouddhiques, pour y mener la vie calme qui lui plaisait : il aimait à s'y retremper dans la solitude. Aussi l'a-t-on surnommé Ni le fou ou le solitaire. Tai-Jen-tseu dit dans son livre : « Ni Tsan est un fou qui n'est pas ordinaire. Le monde le dit fou et s'il est fou pour le vulgaire, il n'en a pas moins une vaste intelligence, un esprit supérieur et une haute moralité ; ces qualités ne sont pas le lot de tout le monde. En général, quand la foule voit un homme se débattre au milieu des difficultés de la vie, qu'il est le jouet de l'infortune, elle a bien vite fait de dire : cet homme-là est fou ; mais si elle voit tourner la roue de la fortune, que cet homme acquière la richesse ou une haute situation, elle change tout de suite d'opinion : l'homme en un instant est devenu très habile et le peintre, s'il est peintre, a beaucoup de talent. Ni Tsan est donc fou pour le commun des mortels ; mais, en réalité, ce n'est pas lui le fou, c'est bien celui qui l'appelle ainsi (1). » Le soir, à la faible lueur d'une lampe à huile, il travaillait pour lui-même, et non pour en tirer

(1) TAI JEN-TCHE, *Houa sin*, ch. 6, p. 6.

profit. Très désintéressé, très généreux, il distribuait facilement à son entourage ses petits tableaux qui se composaient de quelques motifs simples largement peints : un bambou, un vol d'oiseau.

Il était d'une propreté méticuleuse. On disait de lui : chaque fois qu'il se lave, il emploie de l'eau en abondance, il la renouvelle une trentaine de fois, chose rare en ce temps-là. Chaque fois qu'il change de vêtements et de chapeau, il les brosse aussi une trentaine de fois. Cette propreté se retrouve également dans sa vie morale ; il fut un exemple constant de désintéressement. L'argent n'avait aucune valeur à ses yeux ; s'il le dédaignait pour lui, il était heureux de secourir les pauvres, et de faire des dons et des legs à ses parents nécessiteux. Au début de la 2^e période Tche-Yuan (1335-1340), la paix régnait en Chine. Il distribua sa fortune aux siens et à ses amis. Tout le monde s'en étonna. Mais peu de temps après, les troubles éclatèrent, toutes sortes de calamités s'abattirent sur les familles riches et pauvres, tous furent éprouvés.

Ni Tsan errait à l'aventure, se mêlait aux pêcheurs, naviguant seul sur un petit bateau, et l'on perd sa trace dans la région des cinq lacs et des trois fleuves.

II. — CARACTÈRE GÉNÉRAL ET TECHNIQUE DE SON ŒUVRE.

Ni Tsan ne fut ni portraitiste ni animalier, il peignit seulement des paysages et toujours à l'encre de Chine en monochrome ; ses sujets principaux figurent des arbres desséchés, des plaines étendues, des bambous, des pierres et de petites scènes.

Le caractère essentiel de sa peinture consiste dans l'observation de la nature dans toute sa simplicité primitive. Dans la classification que les critiques chinois ont imaginée, on mettait ses peintures dans la catégorie hors classe, Yi-p'in (1). Il fut le premier parmi les peintres de l'époque Yuan et en même temps le plus simple de tous, aussi bien dans la facture qu'il employa que dans les sujets qu'il choisit.

Dans la composition de son tableau, Ni Tsan s'efforce avant tout à une extrême simplicité. Il

(1) En Chine, on répartit les tableaux en trois classes : Chên-p'in, Miao-p'in et Nêng-p'in. Pour être classé dans la première catégorie, il faut la vitalité rythmique. C'est le don de la vie, du mouvement harmonique, talent naturel qui ne peut s'imiter. Pour la classe Miao-p'in, on doit avoir un dessin vigoureux, plein de brio, une couleur vive et en même temps pleine de charme. Les peintres de la troisième classe font de l'art l'image fidèle de la nature, et leurs œuvres sont correctement exécutées dans les règles. A l'époque Song, Houang Hieou-fou, auteur de *Yi tcheou ming Houa lou*, ajouta une classe supérieure : Yi-p'in, au-dessus de Chên-p'in. Il n'y a pas de définition, Yi-p'in représente la perfection. Ce n'est qu'un honneur donné par le critique à un maître qu'il veut distinguer particulièrement. Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 447 et 461.

dédaigne le pittoresque ; ses paysages sont le plus souvent peu accidentés, mais même lorsqu'il prit des sites des montagnes, il évita les entassements de rochers. Ce qui frappe le plus à première vue dans ses œuvres, c'est l'importance énorme qu'y prennent les vides : ils n'y ont pas simplement une valeur négative, en faisant ressortir les parties dessinées, mais ils ont une valeur positive ; l'air y circule et la lumière ; par la manière dont ils sont disposés, l'espace qui leur est accordé, ils donnent son expression propre au tableau.

Un trait caractéristique de Ni Tsan est qu'il ne place pour ainsi dire jamais des personnages au milieu de ses paysages, ainsi que le faisaient ses devanciers et ses contemporains. Comme l'a dit M. A. Waley, il est probablement le premier peintre du monde à avoir fait ainsi du paysage pur. La figure humaine dans le tableau aidait dans bien des cas à préciser la pensée du poète. Un personnage qui passe en courant montre nettement l'approche de l'orage menaçant ; le promeneur solitaire suggère le calme des beaux après-midi d'été et d'automne ; le personnage assis sous un arbre ramène l'esprit à des idées de contemplation. Ni Tsan se prive volontairement de ce moyen un peu facile d'exprimer sa pensée ; il veut que le tableau s'exprime de lui-même, que les idées de calme, de contemplation ou, au contraire, de force brutale se manifestent de la composition elle-même, sans faire appel à ces sortes de truchements conventionnels.

L'amour de la simplicité a inspiré à Ni-Tsan sa préférence pour un style extrêmement sobre ; il dessine le tableau suivant ses sentiments et ses désirs, sans s'occuper de la forme extérieure. C'est ce qu'on appelle, d'un terme technique, *sie yi*, « dessiner rapidement, par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher à une définition précise et détaillée. Ce n'est pas l'image objective qu'on évoque, c'est l'idée qu'on exprime. C'est, en somme, une façon cursive de peindre » (1).

Il signait rarement ses œuvres autrement que par l'un de ses pseudonymes ; mais quand il accompagnait une peinture d'une pièce de vers, il signait souvent celle-ci de son véritable nom.

L'œuvre de Ni Tsan peut être caractérisée comme la peinture d'un lettré pur, elle est très élevée dans son essence même, et la postérité ne cessa de lui accorder des louanges enthousiastes. A ses débuts, il copia la manière de Tong Yuan, le maître de l'époque des Song ; il estimait aussi extrêmement les vastes paysages composés par King Hao et Kouan Tong, les maîtres très connus des Cinq Dynasties (907-960). A travers ces interprétations de la manière ancienne, il parvint à se faire un style personnel. Il ne cherchait pas à reproduire exactement un site ; il s'en inspirait et faisait régner dans

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 456.

ses œuvres une harmonie profonde où se manifeste sa personnalité tout entière.

Il avait coutume de se dire à lui-même : « Dans les peintures que j'ai faites, je n'ai pas soigné les détails de l'exécution ; je n'ai pas recherché la ressemblance de la forme, je n'ai cherché que mon propre plaisir. Il m'est arrivé de voir venir des personnes qui me demandaient de peindre pour elles. Elles agissaient avec insolence, non seulement en exigeant que mon travail fût livré à date fixe, mais encore elles en arrivaient à m'humilier, à m'outrager, à m'injurier et à exciter ma colère. Quelle pitié que j'aie été si mal compris ! Mais peut-on blâmer un eunuque parce qu'il n'a pas de barbe ? »

Il disait encore : « Quand je peins des bambous, je désire exprimer les sentiments qui sont en moi. Pourquoi ferais-je des comparaisons pour savoir s'ils sont ressemblants ou non, si les feuilles sont nombreuses ou rares, si la tige est courbée ou droite ? Lorsque je peins en me demandant peu d'efforts, les autres, en voyant le tableau, prennent le chanvre pour un bambou. Mais moi, je n'ai pas envie de discuter sur la question de savoir si ce que je peins est un bambou véritable ou non, puisque c'est ainsi que je l'ai vu. Seuls ceux qui ne savent pas regarder à l'intérieur se demandent quel est l'objet qui a été peint (1). »

(1) TS'IN TSOU-YONG, *Houa-hio sin-yin*, ch. 2, p. 10.

Les paroles de Ni Tsan concernant « les détails de l'exécution et l'expression des sentiments intérieurs » expriment son point de vue subjectif, par rapport à ceux qui contemplent ses œuvres. Aussi ses peintures sont-elles une interprétation toute personnelle de la nature et non pas une simple copie. Le talent de Ni Tsan est une sorte de confiance ; il peint pour s'exprimer lui-même, ses tableaux montrent les différents aspects de son caractère plutôt qu'ils ne sont des descriptions du monde extérieur.

Il était dans le vrai lorsqu'il disait qu'il ne copie pas la forme, mais qu'il crée ; qu'il ne copie pas la vie, mais qu'il révèle des pensées qui sont adéquates à la vie. Ainsi la forme et la couleur de ses peintures ne peuvent-elles prétendre à une reproduction exacte de l'aspect naturel d'un objet, et ceux qui le jugent d'après les formes traditionnelles sont incapables de sentir la beauté de son œuvre et disent même que ce qu'il a fait n'est point de la peinture. Et cependant l'univers entier dira que c'est réellement de la peinture et qu'il fut un grand artiste. Selon lui, la vérité est à l'intérieur et elle n'est pas à l'extérieur.

On constate que ses monts et ses rochers ressemblent beaucoup à ceux de Kouan T'ong, du moins pour le contour ; ils en diffèrent en ce que celui-ci les exécute avec un pinceau tenu droit pour tracer un trait fin et régulier, alors que Ni Tsan se servit d'un pinceau incliné avec lequel il traçait des traits

tourmentés dont il variait l'expression. Aussi les effets qu'il obtint sont-ils plus vivants que ceux de son maître.

Pour le modelé, à l'intérieur du contour, lorsqu'il s'agit de hautes montagnes, Ni Tsan emploie le trait dit de la ceinture plissée, qui lui est personnel. Pour peindre la petite montagne, il a employé simultanément deux procédés, le trait en fibres de chanvre et celui que l'on dit « coupé à la hachette », et cette combinaison donne une grande vigueur à l'exécution.

Dans ses rochers, il emploie aussi le trait en ceinture plissée ; à leurs pieds, il place toujours quelques bambous, pour que les lettrés puissent réfléchir sur leur signification symbolique.

Ses arbres ressemblent à ceux de Li Tch'eng, un grand maître de l'époque Song (960-1279). Mais Li Tch'eng employait un pinceau mouillé, tandis que Ni Tsan se sert d'un pinceau presque sec ; il obtient ainsi plus de force et d'intensité.

Une de ses œuvres les plus connues, la *Forêt aux Lions* (Che-tsen lin t'ou), présente des arbres d'une exécution admirable ; le maître s'est inspiré dans ce tableau de la manière de Kouan T'ong (x^e siècle). Or, dans la ville de Sou-Tcheou, il existe actuellement un endroit nommé la Forêt aux Lions (Che-tsen-lin) qui appartient à la famille Pai. Ce site est considéré comme le plus fameux de Sou-Tcheou. Suivant la tradition, le nom de *Forêt aux Lions* est dû au tableau de Ni Tsan. On employa les pierres

du grand lac T'ai-hou pour construire une grotte sur laquelle surgissent les statues de dix lions. Des sentiers circulent en zig-zag, parmi des figures d'hommes, d'oiseaux et de quadrupèdes. Il serait intéressant de savoir quel rapport unit ce beau site au tableau qui porte le même nom : mais ce dernier a malheureusement disparu.

Pour apprécier l'extrême simplicité caractéristique de la manière de Ni Tsan, nous allons examiner quelques-unes de ses œuvres, les plus célèbres, qui actuellement appartiennent au Palais Impérial de Pékin.

Paysage de printemps (1).

Ni Tsan a voulu préciser l'impression exacte qu'il avait ressentie en dessinant ce tableau au moyen des vers suivants, qu'il a inscrits à droite :

En février, lorsque le vent se déchaîne, seul, je reste
sur mon balcon.

L'étendue bleue se laisse apercevoir à travers la
fumée du brouillard.

Les convives reviennent de la pêche et s'apprêtent à
cuire les poissons.

Les cavaliers égarés laissent leurs chevaux aller libre-
ment et partout ils ne voient que des montagnes.

Les fleurs du fleuve et les saules des rivages sont
confus et emmêlés.

(1) Voir *Tchong Kouo ming houa tsi*, t. 23.

Les oiseaux rentrent de leur vol ensemble avec les nuages solitaires.

Face à ce spectacle, tenant une coupe, il faut absolument boire.

Le printemps sait que tout vient à la joie.

Une bande de terre surmontée de rochers forme un promontoire où s'élève un petit kiosque légèrement couvert de chaume, construit exprès pour permettre de contempler le paysage. Devant ce kiosque, des saules et des pins le protègent des vents : les saules au feuillage tremblant se penchent sur la rivière, tandis que les pins dressent leurs cimes altières vers le ciel. Par derrière, serpentent des routes sinueuses, qui atteignent des montagnes où croissent une foule de fleurs ; on aperçoit à gauche un bouquet d'arbres. Au loin, en arrière, se dressent les montagnes dont les masses imposantes et abruptes se profilent sur le ciel. Plus loin, à droite, de petites îles attirent le regard et limitent l'horizon.

Ce tableau, qui, au premier abord, semble fait simplement de quelques traits de pinceau donne au contraire, quand on l'examine attentivement, une impression de vie et de profondeur. Les valeurs, très bien observées, sont plus accentuées au premier plan, plus claires au fur et à mesure que les rochers s'éloignent.

On distingue trois plans : le premier est formé par l'îlot de rochers et de terre où se trouvent le kiosque et les arbres ; le second par les montagnes ;

玉城二月獨凭闌 幸有海嶽挂烟霧 開酒伴提魚
 來就茶騎雪問馬 只看一汀花岸柳 渾無類飛
 鳥 秋雲相與還對此 待探香須釀 正春知物易
 闌 冊 延陵他 璣 壬子春

暖霽浮嵐
 影蒼迴風
 散雲嶺增
 秀高士
 居



le troisième par les îles que l'on aperçoit au loin. L'artiste a suivi fidèlement la règle des trois éloignements : éloignement à plat, des montagnes les plus proches aux montagnes les plus éloignées ; éloignement en hauteur, donné par la montagne quand on la regarde de bas en haut ; éloignement en profondeur, que l'on obtient en regardant en face de soi et à travers les choses. Ce dernier est ici particulièrement sensible et bien en évidence.

La partie vide au-dessus des montagnes indique un ciel limpide et lumineux, l'eau qui reflète le ciel reste la partie la plus éclairée du tableau, les lumières étant données par les blancs même du fond ; sur ces blancs se superposent légèrement les divers traits à l'encre de Chine, indiquant en leur diversité la différence de nature et l'intensité des nuages.

Les arbres qui se trouvent au premier plan sont au nombre de quatre. Le saule tordu et penché s'étale en largeur et se profile entièrement sur la rivière. C'est l'arbre principal. Les pins tout droits séparés l'un de l'autre se détachent sur la montagne avec plus de vigueur. Cette façon de placer les arbres est appelée « po-seu » (1), c'est-à-dire un peu séparés et non groupés. Grâce à l'emploi des traits différents, chaque espèce d'arbre a son caractère graphique particulier qui définit son essence.

(1) Terme technique pour désigner la manière de grouper les arbres dans la peinture du paysage.

Le saule planté au bord de la rivière, a des racines horizontales et ses feuilles très abondantes tombent en grappes serrées autour de ses branches. Le pin, au contraire, a ses racines cachées et droites dans la terre. Son feuillage composé de petites aiguilles dures et pointues se trouve toujours au sommet de son tronc élancé.

Le chemin qui passe devant le kiosque surplombe la rivière. Il épouse la forme des anses et des petites baies formés par le fleuve. Les rochers qui servent de base à la composition sont de granit. Ils affectent la forme tantôt d'un crocodile allongé, tantôt d'un énorme chien accroupi sur ses pattes, tantôt d'une citadelle. Tous ont une forme différente. Ils donnent une grande solidité à la route. Leur exécution nous montre que, sur ce point, la technique de Ni Tsan ressemble à celle du maître du x^e siècle, Kouan T'ong. Ce dernier exécutait ses rochers en les dessinant toujours à l'aide d'un trait droit obtenu par un pinceau fin posé normalement au fond. Mais Ni Tsan emploie des traits plus accentués, avec un pinceau incliné formant un angle avec le tableau.

Le système de traits par lesquels sont représentées les montagnes du fond se rattache à la catégorie des fibres de chanvre emmêlées. En même temps, l'artiste emploie les traits « coupés à la hachette » (1). Cette combinaison des deux procédés

(1) Traits particuliers pour peindre les montagnes ; il y en a dix-huit dont on a parlé plus haut.

donne plus de vigueur et plus de variété. Elle produit d'abord une certaine impression de confusion. L'œil distingue mal où la forme commence et où elle s'arrête, mais il finit par s'y habituer, par en saisir l'esprit, par posséder avec netteté le dessin des montagnes. Mais l'ordre qui préside à la composition et à l'expression des masses dans le rendu des montagnes est analogue à celui d'un filet où l'on a emprisonné et réuni un certain nombre d'objets.

Pour tout ce tableau, le maître a employé des pinceaux à peine humides, mais les traits sont faits largement, avec une décision et une franchise pleines d'accent. Cette manière est d'ailleurs caractéristique de cette époque ; antérieurement on se servait de pinceaux très mouillés et c'est Ni Tsan qui, le premier, utilisa surtout cette technique. La vigueur de la touche est remarquable ; elle est vive et rapide ; la méthode est pleine de fraîcheur et de simplicité. Mais il faut bien dire que si l'artiste n'avait pas étudié consciencieusement les anciens maîtres, il n'aurait pas pu se faire un métier personnel, en modifiant le leur.

L'arbre et le rocher (1).

Ce tableau est fait en hiver. Le peintre trace seulement quelques traits pour fixer l'idée qu'il a en tête ; car il peint uniquement pour se distraire

(1) On trouvera la reproduction dans le *Kou Kong tcheou K'o* n° 1.

et pour « tuer le temps ». Devant sa fenêtre, il voit des bambous et des arbres qui s'appuient sur un grand rocher garni de mousses. La pluie vient de tomber, le soir s'élève. Tel est le sens du poème composé par le peintre et qui accompagne son œuvre en la commentant.

Le peintre ne se sert ici que d'un petit nombre de traits, mais il a su joindre les qualités de l'école du Sud et celles de l'école du Nord, sans s'asservir à leurs pensées, qui sont toujours profondes et lointaines. Le dessin est délié, pointu, mais vigoureux. On peut le comparer au sillage laissé dans l'eau par un bateau que les rameurs font avancer en déployant toutes leurs forces.

Le sujet est aussi très simple, la simplicité étant la note dominante et la caractéristique de son talent ; mais il serre la forme, à l'opposé de Wang Mong, qui, dans des ensembles bien plus compliqués, a une forme beaucoup plus lâche.

L'arbre qu'il représente ici est vieux et sans feuilles ; il a néanmoins l'air énergique et plein de sève. Ses branches sont petites et minces, mais elles n'en sont pas moins robustes. Ses rochers sont exécutés avec calme et décision ; ils sont pourtant naturels et pleins d'expression.

C'est un tableau suggestif, une œuvre qui fait penser au delà de ce qu'elle représente. Elle ne nous montre qu'un rocher et un arbre, mais en observant ce tableau à loisir, on s'aperçoit qu'il nous invite au calme par l'évocation de la tranquillité

de la nature : sa contemplation sera salutaire aux gens agités, brusques et brouillons.

*Une promenade au clair de lune
dans le jardin de l'Ouest (1).*

Ce tableau a été exécuté dans un jardin public très connu de la ville de Sou-Tcheou (province de Kiang-Sou), appelé Jardin de l'ouest. On peut y voir des arbres, des arbustes et des plantes qui, par leurs formes propres ou par celles de leurs fleurs, offrent un spectacle curieux. Il est très fréquenté par les artistes. Ni Tsan nous conte dans la poésie qui accompagne ce tableau, qu'il s'est trouvé dans ce jardin au commencement du lever de la lune, dont la lumière, encore faible, projetait sur le sol des ombres tout à fait légères. « Je m'appuie, dit-il, sur un rocher élevé pour regarder l'ombre du prunier, du bambou, ainsi que des lianes qui s'enroulent gracieusement autour de ces arbres. »

Les rochers sont exécutés avec un pinceau incliné qu'il charge d'encre pour accentuer les parties sombres. Les formes un peu anguleuses des contours rappellent la manière de son maître Kouan Tong (x^e siècle). L'arbre dont le tronc est parsemé de mousse, apparaît plein de vie, malgré son grand âge ; certains accents font ressortir sa robustesse et l'énergie de sa structure. Les branches sont

(1) Ce tableau est reproduit dans le *Tchong Kouo ming houa tsi*, t. 22.

tout aussi gracieux et légères que chez les prédécesseurs du maître. Mais les effets qu'il obtient sont plus beaux ; car la simplicité de sa méthode unit les qualités de ses modèles, sans en avoir les défauts. Si on doit souligner avant tout la sobriété de facture de Ni Tsan, il est encore à remarquer que les parties ombrées laissent deviner la nature de l'arbre qui figure dans ce tableau : c'est un prunier.

Les rochers ne présentent pas d'aspérités irrégulières, ils offrent des parties plates : c'est qu'ils sont destinés à servir de siège, pour permettre aux lettrés, aux savants et aux poètes de s'asseoir. Quand ils veulent se plonger dans la contemplation de ce jardin et l'observation des plantes qui le décorent, il faut qu'ils puissent le faire à l'aise et commodément.

Encore un paysage (1).

Dans ce tableau, Ni Tsan est resté fidèle à la règle des éloignements et l'on peut apprécier particulièrement ici la façon dont il a représenté l'éloignement en hauteur. Rappelons que l'éloignement en hauteur s'évalue sur la montagne, en la regardant du pied vers le sommet. Les couleurs employées doivent être brillantes et claires. Ici l'on aperçoit des montagnes éloignées et très hautes, en traits de « ceinture plissée » : terminés par une extré-

(1) On verra la reproduction dans le *Kou Kong tcheou K'o*, n° 70.

mité, plate et carrée, ils donnent plus de puissance au relief.

Ils laissent apercevoir de petits bambous qui croissent entre des rochers. Détail assez caractéristique de la manière dont l'artiste compose ses ensembles. Entre ses arbres nus et nerveux, on peut voir distinctement l'air et la lumière jouer sur tout le paysage.

Il y a là aussi quelques maisons ; mais ce sont des maisons de poètes, de rêveurs ; les personnages n'apparaissent point au dehors et restent à l'intérieur ; aussi ce tableau est-il triste comme l'automne : il laisse après lui une impression profonde de solitude et de mélancolie.

CHAPITRE V

Wang Mong.

Wang Mong, dont le surnom (tseu), d'après certains auteurs, est Chou-Ming et le hao Houang-hao Chan-ts'iao, était originaire de Hou-tcheou, province de Tchö-Kiang ; il était le neveu, par les femmes, de Tchao Meng-fou. A la fin de la dynastie des Yuan, il fut li-wen (juge). Quand vinrent les troubles de la fin de la dynastie, il se cacha sur le mont Houang-hao. Au début de la période Hong-Wou des Ming (1368-1398), il exerça la charge de préfet de T'ai ngan, province de Chan-Tong. Il possédait une puissante mémoire et il était très assidu dans ses études ; il fit de la littérature et de la peinture, en observant rigoureusement les règles auxquelles obéissaient ses maîtres.

Avec le peintre Kouo Tchouan de Kouei-k'i, province de Tchö-Kiang, et le bonze Tche-ts'ong, il était en relation avec le premier ministre Hou Wei-Yong, et il lui rendait visite pour voir sa collection de peintures. Quand, au début de l'année 1380, celui-ci fut accusé de complot contre l'empereur et mis à mort, Wang Mong se trouva compromis dans cette affaire pour laquelle, d'ailleurs, plus de

30.000 personnes furent arrêtées. Il fut jeté lui-même en prison et y mourut de maladie (1385) (1).

On a de lui quelques peintures de personnages et on sait qu'il s'adonna à ce genre avec succès. Mais il fut avant tout un paysagiste. Il suivit la manière de Tchao Meng-fou ; aussi ses paysages ressemblent-ils beaucoup à ceux de ce dernier. Mais dès le début il donna libre cours à son tempérament personnel et s'écarta des règles de Tchao Mong-fou, pour prendre comme modèles Wang Wei de l'époque des T'ang, ainsi que Tong Yuan et K'ui-Jan de l'époque des Song. Sa mémoire prodigieuse jointe à sa maîtrise de la technique du pinceau lui permettait d'imiter la manière d'un grand nombre de maîtres célèbres : il peignait les arbres dans une dizaine de styles différents.

Wang Mong est un peintre élégant et brillant dont la palette a un éclat qui plaît aux yeux. Ses chefs-d'œuvre sont les tableaux où il représente des chaînes de montagnes, aux chemins lointains, environnées de brouillards, à peine perceptibles, dans une atmosphère calme. On vante ses sentiers de montagnes qui montent en tournant, la légèreté de ses brumes, le charme mystérieux de ses forêts. Ni Tsan disait de lui : « La puissance de son pinceau aurait suffi pour soulever des trépieds (2) ; pendant

(1) (1) P'ENG YUN-TS'AN, *Li-tai houa-che houei-tchouan*, ch. 28, p. 2.

(2) Ces trépieds ont ici une signification symbolique : pour être roi par exemple, il fallait être capable d'aller chercher, de soulever

« cinq cents ans il n'y eut pas de maître qui lui fût comparable. » Il citait aussi les paroles de Heou Tao-jen, d'après lesquelles la méthode de peindre employée par Wang Mong consiste uniquement à se servir de sujets périmés et dénués d'art, dans le but de rénover la haute antiquité et aussi de troubler nos calculs. « On ne peut pas toujours le comprendre, et même c'est très fréquent. Telle était cependant sa méthode. Il était capable de composer une peinture en employant seulement l'écriture cursive ou des caractères li (1) ».

Ses peintures étaient plus idéales que réelles, il poétisait la nature et en rendait la mélancolie et la tristesse. La puissance de son pinceau était grande, mais il arrivait à produire des effets de souplesse et de douceur remarquables. Son tempérament est peut-être un peu monotone ; il avait la calme tranquillité de l'eau dormante. Ses plans sont compliqués ; ses montagnes sont élevées, mais n'effraient pas le spectateur. La différence entre ses idées et celles de ceux qui l'ont précédé est si grande que ses contemporains ne les comprennent pas.

Quand il peint des montagnes, ses traits sont de la

et de transporter les neuf trépieds, qui se trouvaient à l'intérieur du Palais ; construits à l'époque Hia (2250-1986 av. J.-C.), ils étaient en fer et très lourds, et, quand on pouvait les manier, c'était le signe que le Palais était en votre possession. Cette expression de soulever les trépieds signifiait qu'on avait beaucoup de force, de puissance, qu'on était capable de faire de grandes choses et qu'on était un maître dans la branche de l'art que l'on avait choisie.

(1) TONG K'I-TCH'ANG, *Houa-Siang-che Souei-pi*, ch. 2, p. 26.

manière « cheveux des nuages » ; il y mêle des caractères empruntés aux écritures Tchouan et Li. Il emploie aussi quelque fois le trait kia-so-ts'iun, « le fil embrouillé », et en même temps le p'i-ma-ts'iun, ou « fibre de chanvre ». Les cimes sont rocheuses et dénuées de toute végétation.

Il aime peindre des arbres énormes au premier plan ; ses pins ont des troncs très droits et très hauts ; leurs aiguilles sont toujours plus longues que celles des autres artistes ; vus de loin, ils sont en nombre infini ; ils recouvrent les flancs des montagnes, auxquelles ils donnent un aspect singulièrement pittoresque ; quelquefois, aux hachures, qui servent à modeler les masses, il substitue de petits pins. Les maisons dans la pluie ou sous la neige sont élégantes et plus soignées que celles des autres peintres. Mais ces demeures paysannes en paille conservent leur caractère propre, grâce à la qualité pittoresque de l'exécution. Enfin les rochers de cet artiste, traités tantôt en fibre de chanvre, tantôt en fibre embrouillée, rappellent ceux de son oncle Meng-fou. Ce sont là quelques-uns des éléments essentiels de ses compositions de paysage. Il convient d'ajouter qu'il fut un copiste remarquable et qu'il excellait à reproduire les œuvres des Anciens.

Forêt d'automne au crépuscule (1).

C'est une sorte de gorge rocailleuse, au fond de laquelle coule une rivière de montagne, dans une végétation luxuriante. Au milieu du tableau, des personnages méditent gravement à l'ombre des arbres, ou conversent en paix, tandis que, derrière eux, un garçon à l'air timide semble se tenir à leur disposition. Autour de ces rêveurs, amis du paysage, la nature est immense et complexe. A leurs pieds, les torrents qui ruissellent sur les rochers forment une nappe étale et sans plis. En arrière, l'on aperçoit les maisons isolées, que se sont sans doute construites ces sages, pour se retirer du monde et pour vivre dans la solitude. Les rochers, les monts énormes, avec leurs forêts de pins, se dressent autour de cette retraite perdue ; les arbres profilent leurs branches irrégulières aux feuillages capricieux. Derrière, entre les rochers, s'enfonce une vallée boisée dont les fonds lointains dominent dans la brume. Trois plans importants se partagent le paysage : la rivière, la maison et ses alentours, enfin les rochers qui dominent toute la scène et s'élargissent dans le ciel, comme des blocs monstrueux. Le graphisme de la technique donne à toute chose un caractère particulier. L'artiste use des traits dits « cheveux des nuages (2) » pour les mon-

(1) La reproduction se trouve dans le *Tchong Kouo ming houa tsi*, t. 10.

(2) Un des dix-huits traits employés spécialement pour peindre les montagnes dans la peinture du paysage.



WANG MONG. — *Forêt d'automne au crépuscule*

tagnes, mais en les modifiant quelque peu. Il se sert d'abord d'un pinceau chargé d'un liquide clair, puis il emploie une teinte plus foncée. Les traits, d'une extrême finesse, sont légèrement curvilignes, ils ressemblent beaucoup à un ver à soie, quand il remue et avance. La variété des moyens est intéressante. L'artiste donne à chaque touche, à chaque trace de son pinceau une signification vivante et particulière. Tantôt, c'est un accent curviligne, qui se recourbe comme un ver à soie ; tantôt on pense au coup de bec d'une cigogne qui pique un ver dans la vase ; tantôt la pointe est émoussée. Réguliers, mais sans fatigant parallélisme, ou bien irréguliers, mais sans confusion, les traits du dessin délimitent aussi des espèces de carrés aux angles arrondis pour les parties claires. On sent que l'artiste connaît tous les procédés des Anciens, mais il en a ajouté d'autres de son invention, et c'est ce qui lui donne son style propre. Il sut s'inspirer des travaux des autres, tout en gardant une allure, un cachet personnels. Beaucoup de peintres ont essayé, mais sans succès, de s'assimiler cette variété de moyens et les savantes irrégularités de son style.

Les arbres qu'il fait pousser sous les rochers ne sont pas droits ; leur tronc est noueux, tourmenté ; ils se ressentent de la nature caillouteuse du sol ; les aiguilles des pins sont d'une longueur extraordinaire, et ces arbres groupés dans le lointain forment des masses épaisses et compactes. C'est là une de ses caractéristiques.

Quant aux personnages, ils se présentent en groupe de trois, disposés de trois façons différentes : deux d'entre eux sont assis, l'un complètement de profil et l'autre un peu incliné, le troisième est debout, les mains cachées dans ses longues manches. Les têtes sont, elles aussi, différentes de forme, de sorte qu'aucune d'elles ne ressemble aux autres, l'une est levée, l'autre est penchée et la troisième est portée légèrement en avant. Chaque personnage a ainsi son allure propre.

L'ermitage de Ts'in Pien (1).

Ce tableau a été commenté par un grand critique d'art de l'époque Ming, Tong K'i-Tch'ang, qui déclarait qu'« il a été fait par un des plus grands maîtres du monde ». Il a été longtemps conservé au Palais Impérial de Pékin. Il porte en différents endroits neuf cachets impériaux. L'empereur K'ien Long (1736-1794), de l'époque Ts'ing, inspiré par la beauté du sujet, a même composé une poésie qui fut inscrite sur le tableau. Il se trouve actuellement dans la collection de M. Yi Tso-Tsen. Il mesure 4 m. 50 sur 1 m. 30.

Au premier plan, nous voyons des bouquets d'arbres habilement assemblés ; les racines semblent prendre naissance dans un groupe de petits rochers qui baignent dans l'eau. Les cimes des

(1) On trouvera la reproduction dans le *Tchong-Kouo ming-houa tsi*, t. 1.

arbres semblent escalader les parties de la montagne rocheuse qui les surplombent. Derrière eux, une cascade écumante vient se déverser dans la rivière.

Au deuxième plan, un îlot d'arbres dresse ses branches grêles. Par derrière, quelques maisons blanches jettent une note claire dans ce paysage verdoyant. Plus les rochers s'étagent, plus ils sont arides, plus ils sont abrupts, une cascade jaillit au sommet de la montagne, avec sa masse importante et vigoureuse sur le ciel.

Ce tableau qui, au premier abord, semble un enchevêtrement de rochers, un labyrinthe de formes, est, lorsqu'on l'analyse, un chef-d'œuvre de composition. Les plans nettement conçus et fermement établis s'étagent les uns sur les autres. Les proportions et la perspective en sont scrupuleusement respectées. Plus vigoureux au début, ils donnent en s'éloignant l'impression du recul et de la profondeur.

L'exécution est à la fois hardie et savante, et pleine de largeur. Les parties ombrées, obtenues par des traits serrés, sont vigoureuses et bien en valeur ; puis, fondues dans les demi-teintes, elles n'accusent ni dureté ni sécheresse.

Wang Mong, tout en peignant un paysage de fantaisie, sait conserver à chaque élément son caractère propre, par exemple la solidité et la puissance des amas des rochers reposant bien sur leurs bases, mais il évite les formes carrées ou rondes, la structure géométrique qui les priverait de toute person-

nalité. Ces blocs étranges, tantôt arrondis, tantôt allongés, rappellent des êtres vivants et presque des humains ; ils semblent en affecter les poses, les attitudes, et parfois l'on dirait des géants assis ou couchés, ayant une tête, des épaules, des bras, des pieds, ébauchés avec force dans l'inertie de la pierre. Actuellement, on a une tendance à négliger la solidité, la stabilité dans le dessin. C'est pourtant une chose primordiale en peinture. C'est la probité de l'art, disait Ingres. Il est donc enfantin de dessiner des rochers sans s'être préoccupé de leur place dans l'ensemble, de la position qu'ils doivent occuper, de leur stabilité, sans savoir s'ils sont plongés à demi dans l'eau, en partie immergés ou seulement posés sur le sol. Que de fois, dans les expositions des peintres modernes, nous voyons des rochers suspendus dans le vide, défiant toutes les lois connues de l'équilibre ! Les rochers de Wang Mong, au contraire, allient une admirable puissance poétique à la qualité sévère de l'étude.

Nuages s'élevant d'une vallée au printemps (1).

Au premier plan apparaissent des pruniers, abritant un pont en dos d'âne, sur lequel passent et repassent des personnages qui, de bon matin, s'en vont à leur travail. Des pins, reconnaissables à leur structure et à leur feuillage, se développent à l'arrière-plan, abritent des maisons couvertes de

(1) La reproduction se trouve dans le *Kou Kong tcheou K'o*, n° 3.

chaume, devant lesquelles on voit quelques pierres et qui sont entourées d'arbustes. A l'intérieur, un personnage va et vient, tout en admirant le charme du gai printemps. Les maisons, très jolies et très élégantes, s'adaptent bien au paysage. A gauche, un ruisseau sinueux vient se jeter dans la rivière principale, donnant ainsi beaucoup de fraîcheur au site choisi par l'artiste.

Les pruniers, traités d'une manière très personnelle, sont reconnaissables aux taches rudes qui les dessinent et qui éveillent l'idée de pattes de souris. Ils sont un peu flous parce qu'ils sont baignés de vapeurs. Le peintre peuple son paysage d'arbres qui forment de charmants bosquets ; leurs têtes sont toutes différentes, de telle sorte qu'il y a beaucoup de variété dans la disposition de leur feuillage ; les ramures sont dissemblables : tandis que l'un apparaît plein de vigueur, l'arbre voisin est dessiné d'un trait plus faible, plus ténu ; si l'un est élevé, l'autre est bas, etc. Il y a ainsi beaucoup de contrastes très étudiés dans la façon de disposer les feuillages.

L'eau torrentueuse du ruisseau coule rapidement et donne au site du mouvement et de la vie. Les vapeurs montent et s'étalent en s'élevant sur la montagne, dont les contreforts occupent tout le fond du tableau et dominant la profondeur de la vallée.

Les bouquets d'arbres qui sont rassemblés çà et là sur les flancs de la montagne sont composés de

pins qui portent la végétation à ces hautes altitudes. On sait que c'est une caractéristique de Wang Mong de peindre ainsi des pins innombrables et tout petits dans les hauteurs montagneuses qui ferment l'horizon de ses belles compositions.

Conclusion.

I. — LA PLACE DU PAYSAGE YUAN DANS L'HISTOIRE DE LA PEINTURE CHINOISE.

A l'époque Tang, les deux écoles du Sud et du Nord sont fortement définies, comme on l'a vu plus haut. L'école du Sud emploie toujours l'encre de Chine avec des teintes pâles ; les peintres vont chercher leur inspiration dans la nature. Quant à l'école du Nord, elle emploie un pinceau très fin pour soigner davantage les détails, et se sert de couleurs plus violentes. Mais la caractéristique commune de ces deux écoles à cette époque est le style grandiose du paysage. Cependant, au point de vue technique, la manière est encore primitive : les arbres, les pierres, les maisons, en un mot tout ce qui constitue un site, ne sont pas très proportionnés, manquent de précision dans les détails. Jusqu'aux Cinq Dynasties, les œuvres de Kouan Tong (1) marquent déjà un progrès dans l'exécu-

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 473.

tion, une qualité de raffinement qui faisait défaut aux deux écoles précédentes.

L'époque Song est partagée en deux périodes, l'une dite septentrionale, parce que la capitale de la Chine se trouvait à ce moment à K'ai-fong-fou, dans la province du Ho-Nan ; la seconde dite méridionale, parce que la capitale de la Chine fut transportée, en 1129, à Hang-tcheou-fou, dans la province de Tcho-Kiang (1).

A l'époque des Song, les idées du Taoïsme et du bouddhisme règnent partout ; on s'attache peu à la représentation matérielle en peinture ; celle-ci devient très subjective ; elle prend un caractère philosophique, ou plutôt sentimental : alors s'ouvre ce que l'on appelle l'âge d'or de la peinture. Le paysage en particulier est en faveur et prend une importance considérable. Mais les peintres des deux écoles se distinguent par les différences de leur technique. A l'époque septentrionale, l'Ecole Académique se développe sous l'influence directe des Empereurs qui sont eux-mêmes peintres ; ils encouragent cet art par tous les moyens. La technique de la peinture acquiert des ressources inédites : en ce qui concerne le coloris, elle utilise des tons vifs, des couleurs brillantes ; on se sert de petits pinceaux, très soignés. Les artistes comparaissent devant des examinateurs. On leur donne, séance tenante, un sujet qui tient en un vers, par

(1) BUSHELL, *L'art chinois*, p. 329.

exemple celui-ci : *T'a hoa kouei k'iu ma t'i hiang*, c'est-à-dire : « En rentrant à cheval, au milieu des fleurs, les pieds du cheval se trouvent parfumés ». Le peintre exécute séance tenante son œuvre d'accord avec le sentiment exprimé dans les vers. On institue ainsi un concours, et celui qui est classé le premier atteint une haute situation, que lui fait l'Empereur. Les candidats donnaient toutes sortes de « réponses » : de beaux chevaux, de jolies fleurs ; mais le parfum des pattes du cheval est difficile, sinon impossible, à représenter. Un artiste y réussit pourtant avec beaucoup de grâce et de sensibilité, en groupant des papillons autour de chaque pied du cheval. On peut comprendre par là qu'à ce moment l'Académie prend un essor particulier et met ingénieusement en œuvre tous les sentiments inhérents à l'image de la nature dans les sujets qu'elle propose à l'étude des peintres.

L'Académie poursuit son développement à l'époque méridionale comme à l'époque septentrionale, qui la précède. Cependant des changements radicaux surviennent, non dans la couleur ou le sentiment exprimé par les peintres, mais dans l'emploi du pinceau : il est plus large et moins fin. Comme représentants des peintres de l'Académie à cette dernière époque, on peut citer Li T'ang (1), Ma Yuan (2) et Hia Kouei (3) etc. Ils exécutent leurs

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 476.

(2) *Ibid.*, p. 481.

(3) *Ibid.*, p. 467.

tableaux en employant les traits larges, pleins de vigueur et d'accent qui caractérisent alors l'évolution des maîtres du Nord.

L'école du Sud se sert d'une couleur plus calme, elle arrive à des effets plus voisins de la nature ; les traits sont plus rapidement exécutés. On peut citer quelques représentants fameux de cette école : Li Tch'eng (1), Fan Kouan (2), Tong Yuan (3) et Kiu Jan.

Sous les Song, l'école du Nord atteint son apogée ; elle a fixé un style que l'on appelle le style académique, et nous arrivons à l'époque Yuan. Quelle est la place que prend désormais le paysage dans la peinture chinoise à cette époque ? On s'en rend compte déjà par nos observations précédentes ; on aperçoit aussi quelques-uns des caractères généraux qui soulignent alors l'inspiration, le style et les procédés, simplicité de la composition et de l'exécution, tant dans les traits que dans les couleurs, la prédominance de l'idée philosophique devenue plus subtile, qualité subjective et purement désintéressée de la peinture. L'école du Sud prend un grand développement, alors que l'école du Nord s'efface. Elle atteint son apogée à l'époque des Yuan, comme l'école du Nord l'a atteint à l'époque des Song.

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie*, p. 477.

(2) *Ibid.*, p. 465.

(3) *Ibid.*, p. 500.

(4) *Ibid.*, p. 471.

Aux époques Ming et Ts'ing, les styles modernes apparaissent : néanmoins ils se sentent de l'influence du développement du paysage à l'époque des Yuan. Parmi les peintres, on peut citer : Chen Tcheou, Wen Tcheng-ming, Tong K'i-Tch'ang et Tch'en Ki-gou à l'époque Ming, et quatre peintres de la famille Wang à l'époque Ts'ing.

II. — COMPARAISON ENTRE LES TALENTS DES QUATRE MAÎTRES.

Tai jen-che compare les talents des quatre maîtres des Yuan aux quatre saisons de l'année :

Houang Kong-Wang, avec ses tableaux pleins de sève et de gaieté, est le printemps.

Wan Tcheu, avec ses peintures aux couleurs vives, chaudes, épaisses, avec son coup de pinceau rapide, mais un peu lourd, qui laisse une légère impression de tristesse et de mélancolie, représente l'été.

Ni Tsan, dont les œuvres sont toujours calmes et simples, mais distantes, donnent le sentiment d'un esprit élevé et évoquent des idées très profondes, fait penser à l'automne.

Wang Mong, paysagiste élégant et distingué, mais aimant les solitudes froides et dénudées, évoque l'hiver.

Le caractère commun de ces quatre grands peintres est leur éloignement du style académique

de l'époque Song. Aussi tous les quatre entendent-ils se rattacher, par delà la dynastie des Song, aux maîtres des T'ang et des Cinq Dynasties. Mais chacun d'eux a sa nature propre, son caractère, ses dons personnels. Ils représentent une même tendance, mais selon des génies divers, que nous révèlent la manière et le style de leurs tableaux.

Houang Kong-Wang montra un caractère généreux et gai ; d'une humeur toujours égale, il resta indifférent aux accidents ou aux hasards de la vie matérielle et trouva là le secret de vivre longtemps.

Wou Tchen fut, lui aussi, d'un caractère très désintéressé ; s'absorbant dans la solitude pour composer ses immortels poèmes sur les bambous, il ne se laissa pas distraire par des préoccupations de fortune ou d'aisance ; mais, à l'opposé de Houang Kong-Wang, il se montra toujours un peu triste, et cette tristesse de l'homme se retrouve dans les paysages du peintre.

Il ne voulut pas occuper une situation auprès d'un maître étranger. Dans l'un de ses poèmes très connus, il dit :

*Les voitures peuvent provoquer haches et couteaux.
Sous les bonnes viandes se cachent la honte et l'humilité (1).*

Ceci veut dire que les personnes qui possèdent des richesses, des voitures, des chevaux sont suscep-

(1) KO YUAN-HIU. *Mei-houa tao-jen yi-mo*, p. 1 b.

tibles d'avoir des revers de fortune ou de situation ; elles sont en butte aux tentatives des voleurs et des criminels. De même, si l'on occupe une place du gouvernement dominé par l'étranger, on doit faire bien attention aux jaloux et aux envieux, qui peuvent vous faire perdre votre place et même vous faire trancher la tête. Quand on travaille sous un maître mongol, les bons repas ont quelque chose de honteux et d'humiliant. Ces paroles montrent sous leur forme spirituellement symbolique l'aversion du maître pour les richesses et les emplois obtenus de l'envahisseur.

Dans un autre poème, accompagnant le tableau : *La montagne de Lin-Ho*, — cette montagne est située au nord-est de Kia-Hing, dans la province de Tchō-Hing — il dit : Dans la montagne de Lin-Ho, très élevée, se réunissent l'esprit et l'intelligence de l'homme. A l'est des montagnes, derrière l'un des sommets, se trouvent un lac, puis deux cavités : l'une, sèche, laissant apercevoir des nuages ; l'autre, contenant de l'eau et donnant l'illusion de la pluie. On entend les flûtes des pêcheurs et les sonnettes des taoïstes. Des herbes de printemps forment un tapis vert et les feuilles des vieux pins constituent un parasol ouvert. Dans les vallées du sud-ouest, où souffle une petite brise, il y a un Dragon caché. » (1)

Ce poème allusif nous fait comprendre que dans

(1) Ko YUAN-HIU, *Mei-houa tao-jen yi-mo*, p. 4.

le voisinage de la montagne habitent des être intelligents, aux idées larges, grâce aux spectacles grandioses qu'ils ont chaque jour sous les yeux ; du fond de la cavité sèche qui est sombre, se dégagent des brouillards ou des vapeurs, qui présentent à l'imagination l'aspect de nuages ; l'artiste aime la solitude et vit en toute tranquillité avec les pêcheurs et les religieux du monastère taoïste ; enfin, dans cette région du sud-ouest, où il habite, c'est de lui-même qu'il veut parler, quand il dit qu'un Dragon, symbolisant un homme rare, de pensée élevée, y est mystérieusement caché.

Ni Tsan fut encore plus désintéressé que les peintres précédents ; il n'attacha aucun prix aux richesses, puisqu'il distribua sa fortune à ses parents et à ses amis ; il aima encore plus qu'eux la solitude et l'isolement, puisqu'il se retira complètement du monde, ne voulant avoir d'autre maître que sa volonté propre et ne travaillant que pour son plaisir sur ce qui lui paraissait digne de ses réflexions ou de son attention personnelle.

Wang Mong se mêla davantage à la vie publique, puisqu'il reçut une charge du gouvernement ; son goût de la solitude et son isolement furent moins vifs que chez les précédents : pour la même raison, il fut aussi moins désintéressé et rechercha davantage la fortune et les honneurs. Il garde le souci d'être agréable et de plaire aux autres.

Aux caractères de ces quatre grands peintres correspondent des différences dans leur mode de

peindre et dans leur façon de traduire par le pinceau leurs sentiments intimes :

Houang Kong-Wang s'attacha à l'observation incessante de la nature, qu'il prit comme sujet de réflexion, mais non pour la copier servilement ; sa peinture prit ainsi un caractère tout personnel : ses tableaux furent comme le reflet de son âme et le support de ses pensées ; on y retrouve partout cette vivacité et cette gaieté, qui caractérisent la nature même de l'homme.

Wou Tchen se laissa séduire par le côté triste du paysage, et cette tristesse qui se dégage de ses œuvres s'oppose avec netteté à la gaieté et à la vie dont se trouvent imprégnées les œuvres de Houang Kong-Wang.

Ni Tsan affectionne les spectacles calmes et tranquilles ; ses œuvres, d'un grand sentiment, portent la marque d'un esprit haut qui comprend la poésie des choses et nous emporte dans les sphères supérieures du monde des idées.

Quant à Wang Mong, il est facile de retrouver dans sa peinture son souci d'être agréable aux autres et d'être indulgent à leur plaisir. Il s'attache à d'aimables effets, propres à charmer l'œil du spectateur. Dans l'exécution de ses œuvres il recherche à un moins haut degré cette satisfaction intérieure, cette joie personnelle et pure qui semble avoir été la dominante des autres grands maîtres de l'époque Yuan.

Les trois premiers maîtres de cette époque sont

nés dans la province de Tchö-Kiang, tandis que Ni-Tsan, seul, est de la province de Kiang-Sou. D'ailleurs, depuis quelques siècles, les grands lettrés, les grands savants sont nés dans ces deux provinces, où les paysages sont toujours beaux ; le climat y est doux et le soleil y déverse abondamment sa lumière, qui appelle aussi la clarté de l'esprit. En général, dans le Kiang-Sou, les montagnes sont peu élevées, mais contiennent des parties très pittoresques, riches d'heureux détails et d'éléments aimables, tandis que dans le Tchö-Kiang, elles sont très hautes, tout en présentant dans leur masse d'ensemble de fort beaux effets.

Houang Kong-Wang peint tantôt celles de la province de Tchö-Kiang et tantôt celles de la province de Kiang-Sou ; car il est né dans la première, mais il a habité longtemps la seconde. Il s'est surtout attaché au Mont Fou-Tch'ouen et au Mont Yu, l'un dans le Kiang-Sou et l'autre dans le Tchö-Kiang.

Wou Tchen et Wang Mong peignirent des montagnes du Tchö-Kiang ; mais le premier représente surtout celles de Kia-hing et l'autre celles de Wou-Hing.

Ni-Tsan est fidèle à celles du Kiang-Sou qui sont plates et peu élevées, à l'opposé des deux précédents qui peignent le plus souvent des chaînes de haute altitude.

Telle est la géographie des sites qu'ils ont choisis. Quant à la manière dont ils les ont vus, Houang

Kong-Wang représente de vastes panoramas de montagnes prises en grandes masses ; ses œuvres, toujours pleines de charme, fourmillent de détails intéressants ; les pentes sont couvertes de fleurs et de verdure. Wou Tchen peint des montagnes élevées, mais tristes ; elles offrent des pentes à pic, indépendantes. Ni-Tsan est calme et froid, mais naturel dans la représentation de ses montagnes, tandis que celles de Wang Mong, conformément à son génie, sont pleines de distinction, d'élégance et d'agrément.

En général, ils ont tous exécuté leurs tableaux en monochrome plutôt qu'en couleurs : ce sont des peintures de lettrés : Houang Kong-Wang emploie quelques faibles tons, par exemple un brun pour les sommets, un vert pour les plantes. Wou Tchen se sert de teintes plus sombres, plus tristes ; Ni-Tsan, lui, n'emploie que les monochromes ; enfin c'est Wang Mong qui utilise surtout la couleur, et une couleur chaude.

Ces peintres se sont inspirés, tous les quatre, de la manière de Tong Yuan ; mais Ni-Tsan, pour accentuer sa différence avec les autres, a emprunté aussi quelque chose à la manière de Kouan Tong. Conformément à la technique de Tong Yuan, ils emploient le pinceau incliné, en accentuant encore l'inclinaison, Ni-Tsan plus que les autres.

Pour les montagnes, Houang Kong-Wang et Wou Tchen employaient le trait en *fibres de chanvre* ; mais Ni Tsan se servit du trait en *ceinture plissée*,

dont il fut l'inventeur. Quant à Wang Mong, il utilise les *cheveux des nuages*.

Pour les arbres, Houang Kong-Wang leur donne des têtes plates, un peu arrondies ; Wou Tchen, au contraire, les voit plus hauts, présentant des têtes tout à fait différentes et irrégulières. Quant à Ni-Tsan, il exécute des arbres souvent dénudés, sans feuilles, en employant un pinceau plus sec que les autres maîtres, ses contemporains. Enfin Wang Mong donne aux siens un aspect de joliesse, et les aiguilles de ses pins sont plus allongées.

Dans leurs paysages ils aiment placer des figures, à l'exception de Ni-Tsan qui ne représente que les éléments essentiels, indispensables ; les personnages prenant de l'encre, ce maître de la sobriété expressive se refuse à dépenser son encre inutilement. Aussi ne connaît-on qu'un seul tableau de lui, où se trouvent quelques personnages.

Houang Kong-Wang, dans ses dernières années, peignit de hautes montagnes, en leur donnant un caractère de largeur simple ; d'ailleurs la composition de ses tableaux brille toujours par la simplicité. Ni-Tsan subit son influence, et tous les deux contribuèrent à établir cette dominante de l'école et de l'époque. Il est à remarquer que Ni-Tsan recherche la simplicité pour éviter le style compliqué de Wang Wong, les deux peintres étant très amis. Ni-Tsan renchérit encore à cet égard sur Houang Kong-Wang ; il aime les plaines, les grands espaces vides avec beaucoup d'eau, etc.

Wou Tchen donne une certaine exagération à la hauteur de ses montagnes, ses paysages révèlent, ou plutôt laissent apercevoir une tendance au fantastique ; mais son art est toujours très calme ; les sommets arrondis montent doucement et par une progression harmonieuse jusqu'en haut du tableau. Le maître arrive à donner de la profondeur à l'aide de touches légères.

Avec Wang Mong, le paysage devient nettement fantastique ; les montagnes démesurées se terminent par des rochers extravagants. Le talent du peintre consiste à combiner d'une manière plausible une sorte de paysage de cauchemar. Le défaut principal de ses tableaux est le manque de profondeur, les rochers avancent tous jusqu'au premier plan, même ceux qui doivent être au loin, et la montagne devient plate, quand elle devrait apparaître tourmentée. Cependant ce défaut n'apparaît pas dans tous ses tableaux, et celui que nous avons reproduit montre que l'artiste n'est pas incapable de donner de la profondeur à ses paysages.

Tong K'i-Tch'ang compare ainsi les quatre grands peintres de l'époque Yuan :

« L'importance de Wou Tchen réside dans son esprit sublime, la caractéristique de Houang Kong-Wang dans l'élégance de son style, celle de Wang Mong dans l'observation des anciennes règles, mais les trois maîtres suivent tous une route ordinaire et commune. Seul Ni Tsan est toujours naturel ; pos

térieurement à Mi Tche, il est l'unique, l'incomparable (1) ».

Ces paroles du maître Tong doivent être bien comprises. Naturel ne signifie ni abandon facile ni scrupuleuse fidélité : la sélection des images extérieures dans les tableaux de Ni Tsan correspond aux exigences de ses sentiments personnels, exprimés librement. C'est pourquoi cette expression prend une forme simple, forte, abrégée, et même rudimentaire.

Tels sont les liens qui unissent les quatre maîtres, et telles sont les nuances qui les distinguent. Leur inspiration traduit toujours, à des degrés divers, la fière qualité de leur vie morale, le sens des accords poétiques secrets entre la nature et l'homme, cultivé dans une solitude volontaire, leur mépris de la servitude et de l'intrigue. Au milieu des montagnes et des eaux, ils continuent une tradition très noble. Elèves de Tong Yuan, Kiu Jan et Kouan T'ong, ils sont les descendants directs de l'école du Sud. Les Anciens disaient que, pour être un peintre, il faut un caractère supérieur, un esprit pur, désintéressé, formé par de bons maîtres et de sages méthodes. Les quatre grands peintres unissent ces qualités dans leur vie et dans leur talent.

(1) TONG K'I-TCH'ANG, *Houa-Siang-che souei-ki*, chap. 2, p. 18.

III. — LEUR INFLUENCE.

L'influence des quatre grands maîtres de l'époque Yuan fut très grande à l'époque Ming ; dans le premier siècle de cette dernière, beaucoup de peintres, comme Kin Yuen, Houang Mong, subirent l'influence de Houang Kong-Wang, puis Kou Han et Yao Seu celle de Wou Tchen. Wang-Tan suit la manière de Ni Tsan, et pour Wang Mong, ce fut Yu T'ai son principal élève. Ces derniers ne furent pas très célèbres en leur temps, parce qu'ils n'ont pas produit beaucoup, se contentant de copier les Anciens ; d'autre part, l'Académie reprenait de la vigueur et redevenait peu à peu très florissante.

Au commencement du xvi^e siècle, Chen Tcheou et Wen Tchong-Ming recommencent à suivre la voie de la peinture lettrée et remettent celle-ci en honneur. Après eux, apparaissent des peintres très connus, tels que Tong K'i-Tch'ang et Tch'en Ki-jou. A ce moment, l'école du Sud prend un développement considérable et bat en brèche l'école du Nord, qui tombe dans le discrédit le plus complet. Ces peintres furent les fondateurs de cette partie de l'école du Sud, appelée *Wou*, du nom de leur ville natale.

Les quatre noms que nous venons de citer sont ceux des quatre grands artistes de l'époque Ming ;

ils subirent l'influence directe des quatre grands maîtres de l'époque Yuan, et nous pouvons indiquer quels furent ceux de ces quatre maîtres, dont s'inspira plus particulièrement chacun des peintres de l'époque Ming, que nous venons de citer. C'est ainsi que Chen Tcheou s'inspira de Houang Kong-Wang et de Wang Mong ; Wen Tcheng-ming se rapproche de Houang Kong-Wang, de Wou Tchen et de Ni Tsan. Quant à Tong K'i-Tch'ang et Tchen Ki-jou, ils imitèrent indistinctement les quatre grands maîtres de l'époque Yuan. Ajoutons que parmi les grands peintres de l'époque Ming, ce fut Tong K'i-Tch'ang qui eut le plus grand talent : l'on peut même dire que c'est lui le plus haut représentant de l'école du Sud à l'époque Ming.

A l'époque Ts'ing, le paysage subit encore l'influence de l'école de Wou et prend un développement encore plus considérable, si bien que l'on peut encore reconnaître l'influence marquée des quatre grands maîtres de l'époque Yuan sur toute l'évolution ultérieure du paysage.

Les époques Ming et T'sing marquent l'avènement du paysage moderne, qui se trouve ainsi indirectement sous la dépendance des quatre grands maîtres de l'époque Yuan.

IV. — LE PAYSAGE DES YUAN
D'APRÈS LES CRITIQUES EUROPÉENNES.

Dans les travaux de la critique européenne, on rencontre peu de renseignements sur les peintres de l'époque Yuan et encore moins sur les quatre grands artistes qui dominent toute cette période. En 1904, M. Reinach écrivait dans son *Apollo* : « Si je ne dis rien ici de l'art de l'Inde ni de celui de la Chine, c'est que la haute antiquité qu'on leur attribue est une illusion. L'Inde n'a pas eu d'art avant l'époque d'Alexandre-le-Grand et, quant à l'art chinois, il n'a commencé à produire ses chefs-d'œuvre qu'au cours du moyen âge européen. » Cette opinion est très discutable, le terme de moyen âge est élastique. De toutes façons l'art chinois méritait quelques mots. Mais dès le ^{ve} siècle, il a commencé à vivre, à suivre une évolution, à fixer ses grands principes. Au ^{viii}e siècle, l'école du Sud apparaît et montre une série de phénomènes qui rappellent ce qui s'est produit en Europe au ^{xix}e siècle, naturalisme, impressionnisme, plein air etc. Cette remarque a été faite par Giles (1).

Nous relevons dans l'édition française (1665) de *L'Ambassade vers l'Empereur de Chine*, par Newhof, le passage suivant : « Quant à la peinture, les Chinois nous sont de beaucoup inférieurs, comme n'ayant pas encore compris ce qu'il y a à observer

(1) GILES, *Histoire of Chinese Pictorial Art*, Préface p. V.

dans les ombrages, ni comment il faut mêler et adoucir les couleurs (1) ». Nous trouvons une opinion analogue chez Alvarez Senedo : « Ils ont plus de curiosité que de succès pour la peinture ; car ils ne savent pas faire les ombres ni peindre à l'huile (2) ». Ces jugements des vieux auteurs traduisent l'exclusivisme du goût de leur temps plus qu'une réalité historique. Ils ne sauraient nous faire oublier que dès le VIII^e siècle existaient en Chine des maîtres qui avaient poussé très loin l'art du paysage et atteint une admirable grandeur de style dans leur conception épique de la nature.

Fenellosa, dans l'*Art chinois*, dit quelques mots de la peinture à l'époque Yuan, mais parle surtout des peintres qui ont l'esprit mongol et laisse dans l'ombre ceux qui maintiennent la véritable tradition nationale. Il écrit : « Une autre branche de l'art des Yuan se développe sous l'esprit de révolte confucianiste contre ce style réaliste des peintres de la cour des Mongols. Dans les provinces, la tradition des Song n'était pas morte parmi les peintres-poètes comme Toba et Beigensho, individuels et indépendants. Ils étaient suivis par les jeunes hommes comme Moggiokkan Choyeu, Roudenshukun ; ils étaient très littéraires, mais aptes à rendre leurs émotions sous des formes picturales plus arrêtées et voulues. Ils aimaient les grands effets de brumes sur les montagnes, traversées de rayonnements de soleil.

(1) NEWHOF, *L'ambassade vers l'Empereur de Chine*, p. 30.

(2) SEMEDO, *Histoire de la Chine*, p. 84.

Ils cherchaient à atteindre une haute et réelle beauté. Cette nouvelle école de paysagistes-poètes ne fut guère connue au Japon avant le XVIII^e siècle (1) ».

Tout ce passage manque de clarté ; les noms qu'il cite ne sont pas tous ceux de personnages de l'époque des Yuan (Toha est Sou Tong-p'o et Beigensho est Mi Fei, tous deux de l'époque des Song). De plus, cités sous leurs surnoms et appellations au lieu de leurs noms, et, en outre, avec la prononciation japonaise, ils sont presque impossibles à reconnaître. D'autre part, il n'est pas question des grands maîtres de la dynastie des Yuan.

Buschell, dans son *Art Chinois*, considère uniquement Tchao Meng-fou et sa famille comme représentant l'art des Yuan et ne s'occupe pas des quatre grands maîtres. « Le British Muséum, dit-il, possède un beau paysage de Tchao Meng-fou, l'un des maîtres de la dynastie des Yuan (2) ». Tchao Meng-fou, d'après sa date de naissance, doit compter comme appartenant à l'époque des Song ; d'ailleurs aucune caractéristique de l'époque Yuan n'apparaît dans ses œuvres, qui reflètent au contraire tous les caractères des époques précédentes. Par ailleurs il ne dit rien des quatre grands peintres que l'on considère avec raison comme les représentants essentiels de l'art chinois à l'époque Yuan.

Dans son *Histoire de l'Art*, Elie Faure ne parle que

(1) FENELLOSA, *L'art chinois*, p. 190.

(2) BUSHELL, *L'art chinois*, p. 330.

vaguement de la peinture chinoise et ne cite que quelques noms de peintres chinois, sans distinction d'époque et ne donne aucun renseignement particulier sur la période Yuan.

Petrucci, dans *Les Peintres Chinois*, ne cite que deux d'entre eux : « Avec Houang Kong-Wang et Ni Tsan, nous approchons d'une formule différente. La méthode des traits commence à prendre un caractère classique, à se diviser en des séries de types que les peintres adopteront suivant leur tempérament et leurs convenances, à prendre enfin un caractère impersonnel et académique. Ils reviennent à la couleur saturée et violente parfois, à travers les vieux maîtres ». Et plus loin, il conclut : « Cependant des indices graves de décadence apparaissent. La composition devient surchargée et complexe ; elle commence à perdre de cette noble simplicité, de cette grandeur, de ce charme souverain des Anciens. On voit que l'on travaille sous l'œil des barbares (2) ».

Ce jugement peut s'appliquer à un petit nombre de peintres de l'école du Nord, qui travaillent pour les Mongols, mais il ne peut convenir en aucune façon à Houang Kong-Wang et à Ni Tsan, qui possédèrent une facture toute personnelle et qui n'ont rien d'académique. Rappelons qu'ils firent en solitaires de la peinture de lettrés. Houang Kong-Wang n'employa que très peu de couleur et quant à Ni

(1) PETRUCCI, *Les peintres chinois*, p. 84.

(2) *Ibid.*, p. 88.

Tsan, il se servit uniquement d'encre de Chine et d'une teinte faible et sèche que l'on ne peut pas qualifier de couleur saturée et violente. En outre, ils ne voulurent jamais se plier aux ordres ou aux volontés des Empereurs Mongols. De même, le jugement énoncé dans la conclusion sur l'ensemble de la peinture de l'époque Yuan ne s'applique qu'à un petit nombre de peintres, qui ne peuvent être considérés comme formant, à eux seuls, la vie artistique de l'époque ; ce sont les quatre maîtres qui fixent le caractère de cette époque, et ils se reconnaissent, au contraire, à la simplicité de la composition dans le paysage.

Dans son livre sur *La Philosophie de la nature*, Petrucci en cite un troisième, Wang Mong, mais il ne dit toujours rien de Wou Tchen ; il ne parle d'ailleurs presque pas des caractères propres aux œuvres des autres. Au chapitre XI, il traite de *la Peinture de paysage et de la technique* ; au chapitre XII, il étudie *la peinture de paysage et l'inspiration* ; mais les grands noms de la peinture n'y figurent qu'en passant, sans être l'objet d'une étude approfondie.

Paléologue, dans *L'art chinois*, considère Houang Kong-Wang, Wou Tchen et Wang Mong comme des paysagistes qui interprètent la nature dans la complexité de ses aspects et Ni Tsan comme un peintre qui n'a qu'une vision partielle de la réalité pittoresque et qui exerce son talent à reproduire des bambous, des cèdres ou des pins, des

pruniers ou des pêcheurs, des fleurs et des rochers. Mais il ne distingue pas les caractéristiques du talent de chacun de ces maîtres. « Notons, dit-il, comme l'un des caractères de la peinture sous les Yuan, le goût des tons vifs et brillants ». Nous avons déjà vu que ce jugement ne se rapportait qu'à un petit nombre de peintres de l'époque, qui sont bien loin de représenter l'ensemble des peintres de cette dynastie.

Même dans l'*Encyclopédie de la peinture chinoise*, traduction par Petrucci d'un ouvrage chinois, *Kiai-Tche-Yuan Houa tchouan*, considéré, en Chine, comme le meilleur traité sur la peinture au point de vue technique, on ne voit pas exposés les caractères spéciaux de la peinture des quatre grands maîtres.

Le seul ouvrage où il soit parlé d'eux avec quelque détail est le *Chinese Painting* de Waley : leur vie y est racontée, leurs noms indiqués, les caractères de leur talent analysés. Mais un ouvrage général sur la peinture en Chine ne pouvait leur consacrer beaucoup de place : en fait ils occupent trois pages en tout, ce qui est peu pour leur importance.

Giles s'est aussi occupé des quatre grands maîtres du paysage de l'époque Yuan ; c'est un sinologue très connu, qui parle avec beaucoup d'exactitude de la littérature et de l'art chinois. Son ouvrage, *An Introduction to the history of Chinese Pictorial*

(1) PALÉOLOGUE, *L'art chinois*, p. 276.

Art, Shanghai, 1905, sur 180 pages n'en consacre que onze à la peinture de l'époque Yuan et quatre seulement aux quatre grands maîtres ; il s'étend surtout sur la vie et peu sur les œuvres de ces artistes.

En somme, les quatre grands maîtres paysagistes de l'époque Yuan n'ont jamais encore été étudiés de façon approfondie en Europe : c'est ce qui nous a incitée à exécuter ce travail.

Liste des principaux Peintres de l'époque Yuan.

Cette liste des peintres de l'époque Yuan contient 432 noms. Ils se répartissent ainsi d'après le genre principal qu'ils ont cultivé : 139 paysagistes ; 110 peintres de bambous et de pierres ; pour le portrait et la peinture des personnages, 71 ; pour les oiseaux et les plantes, 48 ; nous relevons 12 peintres de chevaux ; pour les autres genres, il reste 52 peintres. Il faut remarquer que dans cette liste figurent des peintres qui ont cultivé plusieurs genres, ils ont été placés dans leur genre principal, celui où ils ont excellé.

Tous appartiennent au siècle de la dynastie mongole, mais il est le plus souvent impossible de fixer, même pour les plus célèbres, leurs dates de naissance ou de mort. Ceci tient d'abord à ce que presque aucun d'eux n'a de biographie dans l'histoire officielle de cette dynastie, le *Yuan che*, et même les écrivains chinois qui s'occupent d'histoire de l'art ne donnent pas souvent de dates précises. Le fait s'explique si l'on se rappelle qu'à l'époque Yuan, la plupart des artistes se retirèrent dans la solitude, loin du monde, et ne se préoccupèrent pas de se faire connaître de leurs contemporains. Enfin ce n'est souvent qu'après la mort de leur auteur que bien des chefs-d'œuvre ont été reconnus comme tels : à l'époque où ils produisaient, nombre de peintres étaient tout à fait ignorés de leurs contemporains.

Toutes ces raisons expliquent les difficultés que l'on

éprouve à fixer les dates précises de la vie des peintres de cette époque. Cependant les ouvrages écrits sur eux par des critiques plus récents permettent d'affirmer avec certitude que ces peintres appartiennent bien à l'époque Yuan, mais c'est la seule affirmation sûre que l'on puisse donner.

Cette liste a été établie en Chine au cours de plusieurs années d'études, alors que nous ne songions pas encore à venir en France, en compulsant un grand nombre de livres spéciaux sur la peinture. Les notes, prises à cette époque, l'ont été — et nous le regrettons aujourd'hui — à la manière chinoise ordinaire, en indiquant seulement le titre de l'ouvrage, sans relever en même temps le chapitre et la page, à la manière européenne. Nous aurions voulu pouvoir compléter ces indications, pour nous conformer aux méthodes françaises. Malheureusement la plupart de ces livres ne se trouvent pas à Paris, et il a été par suite impossible de compléter nos anciennes notes. Nous ne sommes pas sûre d'ailleurs qu'étant donné le peu de renseignements que ces lignes donnent sur chaque peintre (on en trouvera le résumé à la suite de leurs œuvres dans notre liste), l'utilité réelle de ce complément aurait compensé l'énorme travail que ces recherches auraient nécessairement exigé : dans la plupart des cas, les peintres ne sont connus que par un seul ouvrage, et le titre seul de celui-ci suffira le plus souvent à faire reconnaître le degré de confiance que l'on peut avoir dans les indications qu'il donne.

A-KIA-KIA. Voir l'Introduction.

CHANG LEANG (Tseu : *Tchong-Pin*). Excellent paysagiste.

Pour ses peintures diverses (tsa-houa) et les peintures de pins et de pierres, il prit comme modèle Kouo Hi. (*Chao-hing fou-tche* ; *Chanyin hien-tche*).

CHAO SSEU-CHAN (Tseu : *Ts'ing-men*). Excellent peintre (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

CHE KANG (Tseu : *Jeou-ming*, hao : *Kiu-tchai tao-jen*). Originaire de Yong-ts'ing dans Yen. Il peignit les « êtres vivants », les paysages, les fleurs, les bambous et les oiseaux. Ses peintures sont d'une facture impeccable (*Yuan-che, Tien-tsö tchouan ; Houa-che houei-yao*).

CHE YEN (Tseu : *Min-tchan*). Originaire de King-k'eu au Kiang-Sou. Paysagiste (*Houa-che houei-Yao ; Ts'ouen-fou-tchai tsi*).

CHE-P'OU (Tseu : *Kiun-tsö*, hao : *Yun-yen*). Bouddhiste. Originaire de Houa-ting au Kiang-Sou. Il peignit les bambous à l'encre de Chine en quelques traits (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

CHEN L'HERMITE. Portraitiste (*Chou-houa che*).

CHEN FOU (Tseu : *Fou tche*). Originaire de Kia-hing au Tehö-kiang. Excella dans la peinture des orchidées (*Wou-k'i tsi*).

CHEN JOUEI. Originaire de Houa-ting au Kiang-sou. Formé à l'école de Wang Kong-wang. Ses arbres et ses pierres sont d'une réalisation profonde et harmonieuse ; ses paysages sont d'une exécution sobre dans le lointain, ses peintures de personnages et de nature morte sont d'une facture parfaite (*Song-Kiang fou-tche*).

CHEN LIN (Tseu : *Ts'ieou-kien*). Originaire de Hang au Tehö-Kiang. Paysagiste formé à l'école de Kouo Hi. Il peignit également des portraits (*T'ou-houei pao-Kien*).

CHEN MONG-KIEN. Peintre de fleurs et d'oiseaux. Ses peintures s'apparentent à celles de Ts'ien Siuan (*T'ou-houei pao-Kien*).

CHEN SIUE-P'OU. Originaire de Kia-hing au Tehö-Kiang.

Peintre de pruniers et de bambous (*Kia-hing fou-tche, T'ou-houei pao-Kien*).

CHEN YUE-KI. Originaire de Houa-ting au Kiang-Sou. Ses peintures des paysages et d'êtres « vivants » imitent Ma Yuan, d'une façon si exacte, qu'il est difficile de les distinguer les unes des autres (*T'ou-houei pao-Kien*).

CHEN YUE-T'ÏEN. Se spécialisa dans la peinture des forêts, des arbres et des pierres (*T'ou-houei pao-Kien*).

CHEN-T'OU MEOU (Hao : *Yeou-song tch'ou che*. Il excella dans la peinture d'après nature (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

CHENG HONG (Tseu : *Wen-yu*). Originaire de Lin-ngan au Tchö-Kiang, il émigra et se fixa à Wei-t'ang dans le circuit (lou) de Kia-hing au Tchö-Kiang. Ses peintures de « personnages », d'oiseaux et de paysages sont d'un niveau artistique élevé (*T'ou-houei pao-kien*).

CHENG MEOU (1) (Tseu : *Tseu-tchao*). Fils de Cheng-Hong. Il continua l'œuvre de son père et le dépassa. Sa peinture de paysages, de « personnages » et d'oiseaux est influencée par Tch'en Tchong-mei mais relève quelques innovations originales (*Kia-hing-fou tche, Kia-hing tche-pou*).

CHENG TCHAO (Tseu : *K'o-ming*). Originaire de Kouei-tö, au Ho-nan. Peintre habile (*Yuan-che, Biographie*).

CHOUËI TONG CHAN-JEN (Tseu : *Ye-fou*). On ne connaît pas son nom propre. Paysagiste (*Chou-houa che*).

CHOUËI WONG. Voir l'Introduction.

FANG K'ANG-CHAN. Originaire de King au Tchö-Kiang. Il peignit les fleurs, les fruits et les herbes marines. Son œuvre est considéré comme d'une classe très élevée (*Ning-po fou-tche*).

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 465.

FANG KIUN-JOUËI. Originaire de P'i-ling au Kiang-Sou. Pour ses peintures d'insectes, il prit comme modèle le bouddhiste Kium-ming. Il se spécialisa surtout dans la peinture de fleurs et d'oiseaux (*Chou-houa che*).

FANG FA-NIEN. Il peignit le mont Wan-cheou de Pékin. Sa technique n'est pas inférieure à celle de peintres professionnels (Tcho-Keng lou).

FANG L'ING-YU. Originaire de Pao-ting au Hou-peï. Ses bambous à l'encre de Chine sont réalisés dans la manière Lo-chan tao-jen (*T'ou-houei pao-Kien*).

FANG TS'ONG-YI (Tseu : *Kou-yu*, hao : *Fang hou*). Originaire de Kouei-K'i au Kiang-si. Fut prêtre taoïste au monastère Chang-ts'ing. Ses paysages révèlent l'influence de Tong Yuan, de Kiujan et des deux Mi. Son œuvre est de la classe (yi-p'in) (*Tou-houei pao-Kien* ; *Houa-che houei-yao* ; *Ts'ing-yang tsi*).

FANG-YAI. Peintre de bambous à l'encre de Chine (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

FEI SONG-NIEN. Auteur du tableau « Pensées mélancoliques à Ying-men » (*Wou-ki tsi*).

FONG KIUN-TAO. Originaire de Ts'ien t'ang au Tchö-Kiang. Excellent peintre de fleurs, de bambous et d'oiseaux. Les cailles, qu'il peignait, avaient été apprivoisées par lui ; il les tenait entre les manches de sa robe (*T'ou-houei pao-kien*).

FONG WEN-TCHONG. Auteur du tableau « Une vue sur un site sauvage du pavillon de l'Automne » (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

HAI (Tseu : *Yi-tcheou*). Bouddhiste. Originaire de Tch'ang-hou au Ho-peï. Se spécialisa dans la peinture « d'êtres vivants » (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

HAI-YUN. Bouddhiste. Dans ses peintures de bambous à

l'encre de Chine, il imita Pou-hien (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

HAN KIAI-YU. Excellent peintre (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

HAN KONG-LIN (Tseu : *Kouo-jouei*, hao : *Sine Kou*). Originaire de Tchen-ting au Ho-peï. Ses bambous sont d'une exécution sobre, mais expressive (*Tou-houei pao-Kien*).

HAN TCHAO-HOUA (Tseu : *Tseu-houa*). Originaire de Yen au Ho-peï. Comme peintre de paysages, il imita Wou Yuan-tche. Ses bambous sont traités dans la manière de Lo-chan lao-jen (*Tou-houei pao-Kien*).

HIA KI-TS'ING. Excellent peintre (*T'ou-houei pao-Kien*).

HIA T'I (tseu : *Kien-po*). Originaire de Wen-tcheu, au Tchö-Kiang. Excellent paysagiste et peintre de bambous et de pierres. Dans la peinture de pins, il fut un maître (*T'ou-houei pao-kien*).

HIA T'ING-KI. Originaire de Yu-yao au Tchö-Kiang. Se spécialisa dans la peinture de bambous (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

HIA TSEU-YEN (Hao : *T'ing-hao*). Il fit des peintures « d'êtres vivants » (*Chou-houa che*).

HIA WEN-YEN (Tseu : *Che-leang*). Originaire de Kou-hing au Tchö-kiang. Il vécut à Yun-Kien au Kiang-sou. Ses peintures sont d'une grande beauté. Il composa, en 1365, une Histoire de la peinture, intitulée : *Tou-houei pao-Kien (Hou-tcheou tche)*.

HIONG T'AI-KOU. Originaire de Yu-tchang au Kiang-si. Fils de Hiong P'eng-lai. Obtint le diplôme *Tsin-che* aux concours *hiang-kong*. Peintre excellent (*Yuan-che, Biographie de Hiong P'eng-lai ; Chou-houa che*).

HIU TSÖ-CHAN. Se spécialisa dans la peinture des sujets surnaturels et bouddhiques (*Tou-houei pao-Kien*).

HO SSEU-KING. Composa de beaux paysages (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

HO TA-FOU. Se spécialisa dans la peinture des hommes et des chevaux (*T'ou-houei pao Kien ; Tao-yuan-hio Kou-lou, Houa-che houei-yao*).

HO TCH'ENG. Il peignit les « personnages » (*Yuan-che, Biographie de Yo Wang*).

HO YUAN-TCHEN. Ses paysages et ses effets de nuages révèlent l'influence de Tong Yuan et de Mi ; leur exécution est parfaite (*T'ou-houei pao-kien ; Tao-yan-hio Kou-lo*).

HO-LI-PO-SOUEN. Vécut pendant la période *tche-yuan* (1264-1283). Il peignit des portraits impériaux (*Yuan-che*).

HOU K'IN-LEANG. Originaire de Wou-tcheng au Tchö-Kiang. Fut un peintre réputé (*Hou-tcheou fou-tche*).

HOU T'ING-HOUEI. Originaire de Wou-hing au Tchö-Kiang. Ses paysages copient la manière du général Li le Jeune, au point qu'il est difficile de les en distinguer (*Houa-che houei-yao*).

HOU TSAN (Tseu : *Yuan-li*). Originaire de King-tchao au Hou-pei : Très bon dessinateur, il se spécialisa surtout dans les dessins de bambous à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-Kien*).

HOUA YO. Ses paysages sont d'une large conception (*T'ou-houei pao-Kien*).

HOUANG KONG-WANG (1). Voir chap. II.

HOUANG TCHEOU (Tseu : *Tchong-wen*). Il quitta le lieu d'origine de sa famille Kou-che, pour se fixer à Chao-wou. Se spécialisa dans le dessin à l'encre de Chine des bambous (*Chao-wou fou-tche*).

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 469.

HOUEI-FAN (Tseu : *Tchou-K'ing*). Bouddhiste. Il peignit les pruniers, les fleurs et les narcisses (*Li-tai houa tche houei-tchouan*).

HOUEI-TCHEN. Auteur du tableau « Les fourmis autour d'un melon » (Yu houa ching hi t'ou) (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

INDRA. Voir l'Introduction.

JEN JEN-FA (Tseu : *Tseu-ming*, hao : *Yue-chan*). Originaire de Song-Kiang au Kiang sou. Jouissant d'une réputation considérable comme peintre de chevaux. Il reçut de l'Empereur l'ordre de venir à la Cour. Auteur du tableau « Le cheval céleste de Wou-Kouei » (Wou-kouei tien-ma t'ou) (*Houa-che houei-yao, Chou-houa che ; Lieou-yen tchai pi-ki*).

JEN TSEU-TCHAO. Fils de Jen Jen-fa. Peintre d'hommes et de chevaux. Continuateur de l'œuvre de son père (*Chou-houa che*).

JOUEI CHANG-JEN. Bouddhiste. Paysagiste (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

KANG LIEN-CHE. Auteur du tableau « Le Mont T'ien-yo » T'ien-yo t'ou (*Sso-ngan yi-kao*).

K'ANG YUE-T'IENT. Excella dans les dessins de bambous à l'encre de Chine (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

KAO KI-FOU. Dans la peinture de bambous et de pierres, il suivit les règles de Lieou Tseu-Jan (*T'ou houei pao-kien*).

KAO KING-TCHAI. Disciple de Wang Mien. Acquit une grande réputation comme peintre (*T'ou-houei pao-kien*).

KAO K'o-KONG (1) (Tseu : *Yen-King*, hao : *Fang-chan*). Sa famille était originaire du Turkestan et résidait à Fa-

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p 470.

tong, au Chan-si, Kao K'o-Kong vécut à Yen-King Ho-peï. Ses bambous à l'encre de Chine peuvent être comparés à ceux de Wen T'ong. Ses paysages révèlent, au commencement, l'influence marquée des deux Mi ; ensuite, il se rapprocha de l'école de Li Tcheng, de Tong Yuan et de Kiujan. Son art est d'un haut degré de perfection (*H'ang-tchéou fou-tche ; Wou-Ki tsi*).

KAO SIEN. Originaire de Chou (Sseu-Tch'ouan). Se spécialisa dans la peinture de chevaux (*T'ou-houei pao-kien*).

KI HIO-CHE. Se spécialisa dans les dessins de pruniers à l'encre de Chine (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

KIA HIU-TCHONG. Originaire de Min (Fou-kien). Ami de Ko Kieou sseu. Peintre excellent (*T'ou-houei pao-kien*).

KIA P'ENG-LAI. Originaire de Min (Fou-kien). Elle se spécialisa dans la peinture de pêches sur des mouchoirs de soie (*T'ou-houei pao-kien*).

KIA T'SO (Tseu : *Tche-ngan*). Originaire de Tchong-tcheou au Ho-nan. Il peignit les fleurs, les bambous, les quadrupèdes et les oiseaux, qu'il représenta sous tous les aspects, en vol, chantant, en groupe, etc. (*T'ou-houei pao-kien*).

KIANG TS'ING-SEOU. Peintre habile (*Chou-houa che*).

KIAO FA (Tseu : *Fa-tche*). Originaire de Yen (Ho-peï). Paysagiste formé à l'école de Li Tcheng ; ses peintures de bambous à l'encre de Chine s'inspirent de l'art de Wang T'ing-Yun ; il suivit aussi les enseignements de Wen T'ong (*To'u-houei pao-kien*).

KIAO TSI. Excella dans la peinture de bambous et de pierres à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-Kien*).

KIE HI-SSEU (Tseu : *Man-che*). Originaire de Fou-tcheou

dans le Long-King, au Yun-nan. Excellent paysagiste (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

KIEN (Tseu : *Ming-tchong*, hao *Tchan-jan*). Bouddhiste. Excellent peintre (*Li-tai-houa-che houei-tchouan*).

KIEN CHENG. Originaire de Chou (Sseu-teh'ouan). Excellent paysagiste (*T'ou-houei pao-kien ; Tao-yuan his kou-lou*).

KIEN T'YEN-PI, Taoïste. Auteur du tableau « Le Mont occidental et le lac méridional » Si-chan nan-p'ou t'ou (*Tao-yuan-hio-Kou-lou*).

KIN JOU-LIN (Hao T'eng-K'i-tiao-seou). Originaire de Singan. au Tchö-kiang, paysagiste au style très réaliste (*Yun-yang tsi*).

KIN PI (Tseu : *Jouen-fou*). Originaire de Sou-tcheou, au Kiang-sou. Dans la peinture des paysages et des « êtres vivants », il imita Ma Yuan (*Chou-houa che*).

KIN TCHE-FOU, Frère cadet de Kin-Pi. Se spécialisa dans la peinture de sujets bouddhiques et taoïstes (*Chou-houa che*).

KIN TÖ-K'YEN. Originaire de K'ouen-yang au Yun-nan. Se spécialisa dans la peinture de fleurs et d'oiseaux (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

KIN YING-KOUEI (Tseu : *Yi-tche*, hao : *souen-pi* et aussi : *Tsi-K'ing-chan-jen*). Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-kiang. Disciple de Li Long-mien, il peignit surtout des images bouddhiques (*H'ang-tcheou fou-tche ; T'ou-houei pao-Kien ; Houa-che houei-yao*).

KIN YU-JOUEI. Originaire de Tchö-Kiang. Imitateur des peintres anciens (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

KING-T'ANG. Bouddhiste. Excella dans la peinture d'après nature (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

K'IN TCHE (Tseu : *Jouei-fou*). Originaire de Leou Kiang,

au Kiang-Sou. Ses peintures d'orchidées en keou lo sont d'une grande beauté (*Wou-K'i tsi*).

KO KIEOU-SSEN (1) (Tseu : King-tchong, hoa : Tan-k'ieou-cheng). Né à Tai-tcheou au Tchö-kiang, la 1^{re} année houang K'ing (1312). Il a peint des paysages montagneux d'une grande puissance. Ses bambous à l'encre de Chine révèlent l'influence de Wen T'ong. Il excella dans les dessins, de fleurs et du bois sec, à l'encre de Chine. Il était aussi un érudit et un archéologue. Il est mort la 25^e année tche-tcheng (1365), à l'âge de 54 ans (*Tou-houei pao Kien ; Lieou-yen tchai pi-ki*).

K'ONG CHOU-P'ING. Historiographie, il fit aussi de la peinture et excella dans celle du bois mort, des bambous et des pierres (*Chou-houa che*).

KOU AGAN (Tseu : *Ting-tche*). Ses peintures qui représentent des précipices et ses bambous sont traités dans la manière de Wen T'ong (*T'ou-houei pao-kien ; Yu-Yi pien ; Tong-t'ou yuan-lan ; Ts'ouen-fou-tchai tsi*).

KOUAN TAO-CHENG (Tseu : *Tchong-ki*). Originaire de Wou-hing, au Tchö-Kiang. Epouse de Tchao Meng-fou. Elle peignit à l'encre de Chine les iris et les pruniers. Son pinceau a beaucoup d'élégance. Ses peintures de bambous après la pluie et de pousses de bambous, qui sont des innovations dans la peinture chinoise furent beaucoup imitées. Elle excella dans la peinture de paysages et d'images bouddhiques (*Song-siue-tchai tsi*).

KOU FA (Tseu : *Tcheou-tao*). Originaire de Wou, au Kiang-sou. Peintre de paysages et d'êtres vivants, il est aussi connu comme portraitiste (*T'ou-houei pao-Kien*).

KOU-LIN. Bouddhiste fameux pour ses peintures d'orchidées (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

(1) Cf PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p 472.

KOU PO-KAO. Fils de Kou Ngan. Comme peintre de bambous, à l'encre de Chine, de fruits et de pierres, il continua l'œuvre de son père (*Chou-houa che*).

KOU TCHENG-TCHE. Ses bambous, à l'encre de Chine, sont traités dans la manière de Lo-chan tao-jen (*To'u-houei pao-kien*).

KOU TÖ-HOUEI (Tseu *Tchong-ying* et aussi *A-ying*). Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. Excellent peintre paysagiste. Auteur du tableau « Simple pavillon entouré de quelques arbres » (Sso-chou mao-ting t'ou) (*Yuan-che Biographie, K'ouen-sin ho-tche ; Sieou-chouei hienitché*).

KOUO CHOU-YI. Excella dans la peinture de bambous, à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-kien*).

KOUO MIN (Tseu : *Po-ta*). Originaire de K'i-hien, au Honan. Bon dessinateur, se spécialisa dans la peinture de paysages, d'« êtres vivants », de fleurs et de plantes. Ses bambous à l'encre de Chine sont d'une grande beauté (*T'ou-houei pao-kien ; Houa-che Houei-yao*).

KOUO TSONG-MAO. Originaire de King, au Tchö-Kiang. Ses peintures, en monochrome, de fleurs et d'oiseaux sont estimées comme des œuvres d'une classe élevée (*Ning-po fou-tche*).

KOUO YU (Tseu : *T'ien-si* ou aussi *Yeou-tche, hao Pei-chan*). Originaire de King-K'eu, au Kiang-sou. Ses bambous, ses arbres, ses peintures de fruits, de pierres sont traités dans la manière du Maître Mi (*Tchen-Kiang fou-tche ; T'ou-houei pao-kien*).

LANG TSEU-YUN. Auteur du tableau « Inspection des chevaux par l'Empereur Ming » Ming-houang kan ma t'ou (*T'ou-houei poa-kien*).

LANG YUAN-YIN. Originaire de Tao-hoa, au Kiang-sou.

Taoïste du Mont Mao. Il peignit les orchidées et les bambous (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LEANG (Tseu : *Hin-po*). Bouddhiste. Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. Ses dessins de bambous, de bois mort et de pruniers, à l'encre de Chine, s'inspirent de l'art de Wen T'ong (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LEOU TCHONG-YING. Excella dans la peinture du paysage. Il acquit la manière essentielle de Kouo Yu et de Tchou Min (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LEOU YAO-FOU. Excella dans le paysage (*Kouei-ting tsi*).

LI. Taoïste. On ne connaît pas son nom propre. Il résida à Nan-Yo, au Hou-nan. Excellent peintre de dragons (*Ts'ouei-ha tsi*).

LI (Tseu : *T'an-hien*). Son nom de jeune fille est Houang Yu-Kouei. Ses peintures d'orchidées, très réalistes, servent d'ornement pour les chambres à coucher (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LI CHAN. Originaire de Yang-sin, au Chan-tong. Il acquit un grand renom comme peintre. On raconte de lui que, quand il était pris de boisson, il prenait le pinceau et le laissait aller à sa guise. Ses peintures ont un aspect nébuleux (*Tsi-nan fou-tche*).

LI CHE-CHOUAN (Tseu : *Tchong-fang*). Originaire de Kikieou, au Ho-peï. Comme paysagiste et peintre des « êtres vivants », il fut sous l'influence de Po-che ; il imita, à la perfection, les caricatures à l'encre de Chine de l'Empereur Houei-tsong (*T'ou-houi pao-Kien ; Houa-che houei yao*).

LI CHE-HING (Tseu : *Tsouen-tao*). Fils de Li-Kan. Ses bambous et ses pierres sont exécutés avec une technique du pinceau remarquable. Il est aussi un excellent paysagiste (*T'ou houei pao-Kien*).

LI CHE-MONG. Paysagiste, il imita le style de Kin-jan (*Chou-houa che*).

LI CHE-NGAN. Il imita le style de Tong Yuan (*Chou houa che*).

LI CHENG (Tseu : *Tseu-yun*, hao : *Tsen-yuan cheng*). Originaire de Hao-leang, au Ngan-houei. Il peignit les bambous, les fruits, les pierres et les paysages, en p'ing-yuan (*T'on-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

LI HI-MIN (Tseu : *Tche-hiao*). Originaire de Ki-k'ieou, au Ho-peï. Il peignit les paysages, les bambous et les pierres (*T'ou-houei pao-kien pou-yi*).

LI K'AN (Tseu : *Tchong-pin*, hao : *Si-tchai-tao-jen*). Originaire de Ki-kieou, au Ho-peï. Ses peintures de vieux arbres, de bambous et de pierres sont d'une classe aussi élevée que celle de Wang et de Wen T'ong. Ses couleurs éclatantes font songer à Li Po (*T'ou-houei pao-Kien ; song-sine-tchai tsi*).

LI K'ANG (Tseu : *Ning-tche*). Originaire de Tong-lou, au Tchö-Kiang, eut la réputation de n'avoir pas de rival pour la calligraphie, la peinture, le jeu du K'in et les échecs (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LI KIEN-CHAN. Excellent paysagiste (*Sseu-yen tsi*).

LI LEANG-SIN. Originaire de Kou-wei, au Ho-nan. Paysagiste, il imita les 2 Mi (*Chou-houa che*).

LI LI. Originaire de Wou, au Kiang-sou. Il imita beaucoup le général Li le Jeune (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LI SIAO-YEN. Excellent peintre des « êtres animés » (*T'ou-houei poa kien*).

LI TAO-HING. Originaire de Kou-wei, au Ho-nan. Paysagiste formé à l'école de Kouo Hi (*Chou-houa che*).

LI TCHANG (Tseu : *Kiun-tchang*). Originaire de Tong p'ing,

au Chan-tong. Les bambous, à l'encre de Chine, qu'il a peints vers la fin de sa vie, sont d'une classe élevée (*T'ou-houei pao-Kien*).

LI TCHENG-SEOU. Originaire de Siang (Hou-nan). Dès son enfance, il connaissait bien les sites de son pays natal. Quand il fut grand, il visita San Kia et K'ouei-Wong au Sseu-tch'ouan, parfois par voie terrestre, parfois par voie d'eau. Il se rappelait tous les sites qu'il avait vus et les peignit en monochrome, qui est d'une remarquable réalisation. Il composa un ouvrage sur la peinture de paysage intitulé Chan-chouei Kiue (*Houa-che houei-yao*).

LI TCHONG (Tseu : *Yong-tche*). Paysagiste formé à l'école de Li Tch'eng et par King Hao (*T'ou-houei pao kien*, *Houa-che houei-yao*).

LI TCHONG-FANG. Contemporain de Li Kan. Excella dans les caricatures, à l'encre de Chine (*Yang-mong tsi*).

LI TCHONG-KIN (Hao : *Pi-chan*). Peintre de la classe chen-p'in (*Kouei-tchai tsi*).

LI TCHONG-MING. Originaire de Chao-wou, au Fou-kien. Se spécialisa dans la peinture de paysage (*Fou-kien t'ong-tche*).

LI T'I (Tseu : *Che-hong*, hao : *Yuan-Kiao tchen-yi*). Originaire de T'ai-yuan, au Chan-si. Dans ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, il imita Wen T'ong (*T'ou-houei pao-kien*).

LI T'ONG. Excellent peintre (*Yu-yi pien*).

LI TOUAN (Tseu : *Yen-tchang*). Paysagiste, formé à l'école de Li Tch'eng et Kouo-Hi (*Chou-houa che*).

LI TSIN-TCH'EN (Hao : *K'iong-tchai*). Auteur du tableau « Le Pavillon de Nan-pao ». Nan-pao ts'ao-ting t'ou (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LI YEOU-SIEN (Tseu : *Tchong-fang*). Son premier nom d'enfance (*ming*) était Li-yi. Originaire du Yen, au Ho-peï. Ses vieux arbres, ses bambous et ses pierres sont exécutés avec une technique du pinceau remarquable (*T'ou-houei pao-Kien ; Houa-che houei yao*).

LI YONG-KIN (Tseu : *Kong-yen*). Ses peintures architecturales et ses paysages sont réalisés dans la manière de Wang Tchen p'eng (*Houa-che houei-yao*).

LI YUAN-KIAO (Tseu : *Tchong-ho*, hao : *Siue-ts'ouen*). Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. Excellent peintre de bambous à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-kien*).

LIEN. Bouddhiste. Excellent peintre de pins (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LIEOU (Hao : *chang-wen-kiu-che*). Epouse de Mong Yun-p'an. Femme d'une grande intelligence, elle se consacra aussi à la peinture. Dans le dessin de bambous, à l'encre de Chine, elle imita Kin Hien-tsong (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LIEOU (Tao : *Tseu-jan lao-jen*). On ne connaît pas son nom propre. Originaire de Ki-tchéou, au Ho-peï. Se spécialisa dans la peinture de bambous, de quadrupèdes et d'oiseaux, à l'encre de Chine (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LIEOU CHE-HENG (Tseu : *Kia-feou*). Fils de Lieou Min. Excellent peintre de bambous (*Yuan-che, Biographie de Lieou Min ; T'ou-houei pao-Kien*).

LIEOU IONG (Tseu : *Po-hi*). Originaire de Ki-K'ieou, au Ho-peï. Paysagiste formé à l'école de Kouo Hi (*T'ou-houei-pao-kien*).

LIEOU KOUAN-TAO (Tseu : *Tchong-yen*). Originaire de Tchong chan, au Ho-peï. Pendant la période yuan-

tcheng (1295-1297), il fit les portraits de l'Empereur. Sa peinture de sujets bouddhiques et taoïques, ses oiseaux, ses quadrupèdes, ses fleurs et ses bambous, sont traités dans la manière classique. Fut l'un des plus réputés peintres de son temps. Dans le paysage, il imita Kouo Hi (*T'ou-houei pao-kien*).

LIEOU KOUANG-TCHE. Originaire de Yen Ho-peï. Excella dans le dessin de bambous, à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-kien*).

LIEOU MIN (Tseu : *Yeou-kong*). Originaire de Lou (Chan-tong). Peintre de bambous, à l'encre de Chine, il imita Kou Tchang-tche (*Yuan-che, Biographie ; Tao-yuan hio kou-lou*).

LIEOU MIN-CHOU. Portraitiste (*Tao-yuan-hio Kou-lou*).

LIEOU PO-HI. Ses peintures de vieux pins sont inspirées par Li Tch'eng, Maître dans ce genre pour son époque (*Ts'ing-kiang tsi*).

LIEOU TÖ-YUAN (Tseu : *Tchong-yuan*). Originaire de Yen Ho-peï. Dans ses dessins de bambous à l'encre de Chine, il imita Kiu jan (*T'ou-houei pao-Kien ; Houache houei-yao*).

LIEOU TSONG-HAI. Excellent paysagiste (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

LIEOU TSOUEN-TÖ. Ses peintures ressemblent à celles de Tcheng K'ien (*Kouei yin tsi*).

LIN CHE-NENG (Tseu : *Jo-tch'o*). Paysagiste (*T'ou-houa pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

LIN PO-YING. Originaire de Wei-tcheng, dans le circuit de Kia-hing, au Tchö-Kiang. Se spécialisa dans la peinture de fleurs et d'oiseaux. Imitateur de Leou K'ouan (*Kia-hing fou-tche*).

LIN TSEU-WEN. Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang.

Fit, de la peinture, sa profession et son gagne-pain (*T'ou-houei poa-kien*).

LING KI-YEN. Résida pendant la période tche-tcheng (1341-1368) à Pékin. Il peignit les portraits des Empereurs (*T'ou-houei pao-kien*).

LÔ JO-TCH'OUAN. Excellent peintre de pins (*Tao-yuan yi-Kao*).

LOU HEOU (Tseu : *King-tcheou*, hao : *Kouang-Kiuan-cheng*). Se spécialisa dans la peinture Lie-cheng, de fleurs et d'oiseaux (*Chou houa che*).

LOU KOUANG (Tseu : *Ki-hong*, hao : *T'ien-yeou-cheng*). Originaire de Wou, au Kiang-sou. Son style est copié sur celui de Wang Mong et parfois sur celui de Ts'ao Tche-po. Son œuvre est caractérisé par sa simplicité et sa profondeur. Les branches et les arbres ont l'aspect, tantôt d'oiseaux qui volent, tantôt de serpents surpris par une attaque (*Houa-che houei-yao ; Ts'eu-tao hien tsa tch'o*).

LOU SIN-TCHONG. Voir l'Introduction.

LU TCHONG. Peintre de bambous, à l'encre de Chine, inspiré par Li K'an (*Chou houa che*).

MA Le *lang-tchong*. On ne connaît pas son nom propre. Comme peintre de cigognes, il n'a pas son pareil (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

MA TCH'EN (Tseu *Tche-tao*, hao : *Hiu-tchong*. Il excella dans la peinture de fleurs, d'oiseaux et de paysages (*T'ou-houei pao-kien*).

MA TCHO-SSO. Excellent peintre (*Tao-yuan hio Kou-lou*).

MAO LOUEN (Tseu : *Tchong-Siang*). Originaire de Tchou-Ki, au Tchō-kiang. Il excella dans le dessin, à l'encre de Chine, de bœufs et aussi d'arbres et de pierres (*Chao hing fou-tche*).

MAO TCHOU-TCHÖ. Excella dans la peinture d'orchidées et de chrysanthèmes (*Ting-ho nien-tsi*).

MEI TING. Originaire de Houai-yin, au Kiang-sou. Auteur du tableau « Le Mont du Sseu-tch'ouan (*Ts'ouen-fou-tchai siu-tsi*).

MIAO K'AN (Tseu : *Chou-tcheng*). Remarquable paysagiste, il peignit aussi les fleurs et les plantes (*Tch'ang-chou hien-tche*).

MIAO YI (Tseu : *Chou-min*). Frère cadet de Meou K'an. Excellent peintre (*Tchang-chou hien-tche*).

MIAO-YUAN, Bouddhiste. Ses bambous, à l'encre de Chine, sont d'une exécution impeccable (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

MO CHE-YUAN. Se spécialisa dans la peinture de paysages (*Chou-houa che*).

MO K'I-YEN (Tseu : *Yue-ting*). Originaire de Wou, au Kiang, sou, Taoïste. Excellent peintre (*Wou-k'i tsi*).

MO K'ING-CHAN. Excella dans la peinture des oies sauvages. La puissance de son pinceau est d'une force extraordinaire (*T'ou-houei poa-kien*).

MO TING-YANG. Originaire de Kouei-ngan, au Tchö kiang. Acquit une réputation considérable comme peintre (*Hou-tcheou fou-tche*).

MONG TCHEN (1) (Tseu : *Yu-kien*, autre tseu : *Ki-cheng*, hao : *T'ien-tsö*). Originaire de Wou-hing, au Tchö-Kiang. Ses peintures de fleurs et d'oiseaux furent très admirées par ses contemporains. Il est également un maître du paysage, en t'sing-lui (*Wou-tch'eng hien tche* ; *T'ou-houei pao-kien*).

MONG TCHONG-LEANG. Se spécialisa dans la peinture de paysage (*Chou-houa che*).

(1) Cf PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p 483.

NAN-YO-YUN. Bouddhiste du monastère Ying. Excella dans la peinture des montagnes, des nuages et des pins (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

NAN-KONG WEN-SIN (Tseu : *Tseu-tchong*, hao : *Lan-sin-tchai*). Remarquable caricaturiste à l'encre de Chine, bon peintre de quadrupèdes, d'oiseaux, de bois mort, de pierres et d'arbres (*Chou houa che*).

NI HONG (Tseu : *Yuan-tao*). Excellent peintre (*T'ou-houei poa kien*) (*T'ie-wang chan-hou*).

NI SIANG (Tseu : *Tseu-kiu*). Originaire de Wou-hing, au Tchö-Kiang. Il refusa les charges officielles, préférant passer son temps dans les montagnes et au bord des eaux. Lorsqu'il apercevait un beau site, il en faisait une esquisse sur son k'in ; s'il n'y avait plus de place sur l'instrument, il en faisait un tableau sur toile (*Tong-wai-tseu tsi*).

NI TSAN (1). Cf. chap. IV.

NIE K'ONG-CHAN. Excellent peintre (*Tao-yuan yi-Kao*).

NIEOU-LAO (Hao : *Ngeon-sseu-nieou*). Originaire de Fa-ming, au Ho-peï. Dans ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, il révèle un esprit original, qui se refuse à copier les peintres anciens (*T'ou-houei pao-kien*).

NIECU LIN (Tseu : *Po-siang*). Originaire de T'ai-yuan, au Chan-si. Ses bambous à l'encre de Chine sont d'une exécution simple, mais expressive (*T'ou-houei pao-Kien ; houa-che houei-yao*).

PAI-YEN (Bayan) CHEOU-JEN. De nationalité mongole. Il peignit les bambous et les pierres (*Wou-k'i tsi*).

PAN WEI-TCHE (Tseu : *Yeng-Kong*, hao : *Chou-tchai*). Originaire de Ta-Leang, au Ho-nan (*Kou-sou tche*, on dit

(1) Cf PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 484.

qu'il naquit à Song-Kiang, au Kiang-sou). Caricaturiste excellent (*Kou-sou tche ; T'ou houei pao-kien*).

P'AN KOUËI. Excellent portraitiste (T'OU-HOUËI PAO-KIEN).

PAO KING (Tseu : *Yuan-li*). Originaire de Chan-Yin, au Tchō-kiang. Excella dans la peinture des « êtres vivants », des fleurs, des arbres, des quadrupèdes, des poissons et des pivouines. Son œuvre est très réaliste. Dans la peinture des bœufs, il suivit les règles de Li Fi (*Chao-hing fou-tche, Chan-yin hien-tche*).

PEN TCHENG (Tseu : *Tao-yuan*, hao : *Kio-yin*). Boudhistes. Paysagiste, inspiré par Kiu jan. Ses peintures d'oiseaux, de bambous et de pierres sont d'un caractère surnaturel (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

P'ENG. Taoïste. On ne connaît pas son nom propre. Résida sur le Mont Mao. Il peignit les pruniers, les fleurs et les sages immortels (*Kouei-ting tsi*).

P'ENG NAN-MIN. Excellent peintre (*Sseu-yen tsi*).

PIEN KIO (Tseu : *Tchong-pao*). Fils de Pien Tchong-tseu. Ses fleurs et ses arbres en couleur sont traités dans la manière de son père (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

PIEN LOU (Tseu : *Tche-yu*, hao : *Lou-cheng*). Originaire de Siuan-Tcheng, au Kiang-nan. Il excella dans la peinture caricaturiste et dans la peinture de fleurs et d'oiseaux à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-Kien ; Houa-che houei-yao ; Wou-Ki tsi*).

PIEN TCHONG-TSEU. On ne connaît pas son vrai nom. Excella dans la peinture de fleurs et d'arbres (*T'ou-houei pao-kien*).

PIEN WOU (Tseu : *Po-king*). Originaire de King-tchao, au Ho-peï. Excellent caricaturiste et peintre de fleurs et d'oiseaux, à l'encre de Chine, il se spécialisa dans la

peinture du bois mort, des bambous et des pierres (*T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

PO JOU-MING (Tseu : *Houang-tchéou*). Auteur du tableau « Traversée du fleuve un soir d'Automne » (*T'sieou-kiang wan-tou t'ou*) (*Kien-kiu ts'ong-Kao*).

PO PEN. Excellent peintre de chevaux (*Sseu-yen tsi*).

PO-TSEN-T'ING. Bouddhiste. Originaire de Kia-ting, au Tchö-kiang. Il peignit le bois mort, les pierres et les acorus calamus (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

POU-MIN (Hao : *Siue-tsong*). Bouddhiste. Il résida à Wou-tchong, au Kiang-sou. Il peignit les orchidées, à l'imitation de Po-tseu-t'ing, dont il égala la renommée (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

P'OU-KOUANG (Tseu : *Yuan-houei*, hao ; *sine-tch'ouang*). Bouddhiste. Originaire de Ta-t'ong, au Chan-si. Paysagiste, il imita Kouan T'ong ; dans les dessins de bambous, à l'encre de Chine, il suivit la manière de Wen Tong (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

P'OU-YUAN (Tseu : *Ta-fang*, hao : *Sou-yen*). Bouddhiste. Originaire de Tche-t'ien, au Ho-nan de P'ou-Kouang. Peintre de paysages et de bambous à l'encre de Chine, inspiré par Wang Yun (*Li-tai Houa-che houei-tchouan*).

SIAO MING-HO. Se spécialisa dans la peinture des « Etres vivants » (*T'ou-houei pao-kien pou-yi*).

SIAO P'ENG-T'OUAN (Tseu : *T'ou-nan*). De nationalité K'i-tan, il avait une vaste érudition. Pour la poésie, la calligraphie et la peinture, il avait pris comme modèle, son oncle Wang T'ing-yun. Excellent peintre de pruniers et de bambous et un maître du paysage (*T'ou houei pao kien ; Houa-che houei-yao*).

SIAO TÖ-TCHEOU (Hao : *Tseu-yu wong*). Taoïste, Disciple

de Tai-yuan-tseu. Fameux comme peintre de dragons (*T'ou-houei pao-kien*).

SIAO YUE-T'AN. Originaire de Houai : Taoïste. Excella dans la peinture de « personnages » (*T'ou-houei pao-kien*).

SIE HIEN (Tseu : *Yao-King*). Originaire de Ta-ming, au Ho-peï. Pour ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, il prit comme modèle Mi Ta-fou (*T'ou-houei pao-kien*).

SIE KIUN-TSI. Auteur du tableau « Séparation au bord d'une rivière en automne » (Ts'ieou-Kiang-souen pie t'ou) (*Li-tai houa-che houei tchouan*).

SIE PO-TCH'EENG. Originaire de Jen-yang, au Ho-peï. Possédait une remarquable technique du pinceau. Formé à l'école de Tong-yuan (*Tch'ang-chou tche*).

SIE TCHONG-HO. Excellent peintre de bambous et de pierres (*T'ou-houei pao-kien*).

SIE T'ING-TCHE (Tseu : *Tchong-ho*, hao : *Siue-ts'ouen*). Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. Ses paysages, ses peintures de bambous et de pierres sont d'une grande beauté (*T'ou-houei pao Kien ; Tch'ang-chou hien-tche*).

SEI YEOU-TCHE. Résida à Pékin. Se spécialisa dans la peinture des branches, qu'il avait coutume de casser (*T'ou-houei pao-kien Houa-che houei-yao*).

SIEN-YOU CHOU (Tseu : *Po-ki*, hao : *Kouen hio-min*). Natif de Yu-yang, au Ho-peï, il résida à Hang-théou, au Tchö-kiang. Sa réputation, comme calligraphe, est aussi grande que celle de Tchao Meng-fou (*Ts'ien-t'ang hien-tche ; Houa-che houei-yao*).

SIN CHE-TCH'ANG (Tseu : *Yun-fou*, hao : *Tchong-yon*). Originaire de Tong-p'ing, au Chan-tong. Il imita Tong Yuan. Pour la peinture de bambous à l'encre de Chine, il fut lui-même chef d'école (*T'ou houei pao kien*).

SING T' IEN-JAN. Bouddhiste. Peintre de dragons (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

SIU-K'AI (Tseu : *che-yan*). Originaire de Hou-tchéou, au Tchö-Kiang. Paysagiste formé sur l'œuvre de Li Tch'eng (*T'ou-houei pao-kien*).

SIU T'AI-HIU. Taoïste. Il peignit de beaux paysages (*T'ou houei pao-Kien*).

SIU YI (Hao : *Tsouei-mo-cheng*). Excella dans les peintures « diverses ». Ses peintures révèlent l'influence de Mi Nan-K'ong et de Tong Pei-yuan (*Wou-k'i tsi*).

SONG TOU-TCHE (Hao : *Pi-yun*). Originaire de Ts'ien-tang, au Tchö-kiang. Vécut encore au début de la dynastie de Yuan, où il fut prêtre. Toaïste du monastère K'ai-yuan. Dans la peinture d' « êtres vivants », de paysages, de fleurs, de bambous et d'oiseaux il imita Leou K'ouan (*Houa-che houei-yao*).

SONG KIA-HO. Originaire de Chang-tang, au Chan-si. Excellent peintre d' « êtres vivants », il fut supérieur dans les dessins de bambous, à l'encre de Chine. Ses petites scènes (*siao-King*) sont d'une exécution irréprochable. (*Houa-che houei-yao*).

SONG-MIN (Tseu : Hao-Kou). Originaire de Wei-Kium, au Ho-nan. Se spécialisa dans la peinture des bambous et des pierres (*T'ou-houei pao-kien*).

SONG YUAN-K'AI. Auteur du tableau « Pécheurs au bord du ruisseau dans les montagnes » (*K'i-chan wan t'iao t'ou*) (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

SONG-NGAN CHANG-JEN. Bouddhiste du Mont Nan-yo, au Hou-nan. Excella dans la peinture de raisins (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

SOU SOUEI-NGAN. Originaire de Ho-fei, au Ngan-houei.

Auteur du tableau « Kiun-chan offrant un sacrifice à la lune » (Kiun-chan tchéou-yue t'ou) (*Wou k'i tsi*).

SOU TA-NIEN (Tseu : *Tch'ang-ling*, hao : *Sie-kien*, autre hao : *Lin-wou-tong-tchou*). Originaire de Tchen-ting, au Ho-peï, il résida à Yang-tchéou, au Kiang-sou. Dans la peinture des bambous et des pierres, il imita Wen T'ong, dans celle du bois mort il prit comme modèle Lien Pou. Ses peintures de bambous et de pierres, qui s'inspirent de Sou Che, sont parmi les meilleures de ce genre (*Choua-houa che*).

SOU TCHAO (Tseu : *Ming-yuan*). Originaire de Kien-ngan, au Fou-kien. Excella dans la peinture, à l'encre de Chine, des chrysanthèmes, des bambous et des pierres (*Kien-ning fou-tche*).

SOU TSONG K'ANG (Tseu : *Tchang mong*). Originaire de Wou-Kiun, au Kiang-sou. Excellent peintre d' « êtres vivants » (*Houa-che houei-yao*).

SOUEU KIUN-TSÖ. Se spécialisa dans la peinture de paysages et de jen-wou. Imita Ma Yuan et Hia Houei (*T'ou houei pao-kien*).

SSEN-MA TOUAN-MING (Houa : *Kium-che*). Fit des paysages aux détails minutieux ; formé sur l'œuvre de Li Tch'eng (*T'ou-houei pao-Kien*).

TA SOU (Tseu : *Siao-yin*). Originaire de Nan-tch'ang, au Kiang-si. Excella dans les dessins de bambous, à l'encre de Chine (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TAI CHOUEN (Tseu : *Heou-fou*). Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang (*T'ou-houei pao-kien*).

TAI TCHONG-TÖ. Originaire de Tsi-Ki, au Ngan-houei. Peintre de chevaux, très réaliste (*Houei-tch'eu fou-tche*).

TAN KING-TCH'OU. Il peignit les montagnes et les vieux

arbres Kouei, avec grande puissance (*Tao-yuan-hio-Kou lou*).

TANG TI (1) (Tseu : *Tseu-houa*). Originaire de Wou hing, au Tchö-kiang. Fut préfet de Wou-Kiang, au Kiang-sou. Paysagiste, il s'inspira de la manière de Kouo Hi et aussi de Tchao Meng-fou. Ses couleurs sont éclatantes et sa composition originale (*T'ou-houei pao-kien*).

T'ANG YEOU-KI. Originaire de Tch'ang-chou, au Kiang-sou. Peintre réaliste (*Chou-houa che*).

TAO-YIN (T'seu : *T'chong-jou*, hao : *Yue-kine*). Bouddhiste. Originaire de Hai-yen, au Tchö-Kiang. Peintre d'orchidées et de pierres, inspiré par Tchao-Kou ; pour ses dessins de bambous à l'encre de Chine, il prit comme modèle Wang Ts'ouei-yen (*Li-tai Houa-che houei-tchouan*).

TAO FOU-TCH'OU (Tseu : *Ming-pen*, hao : *Kiai-hien lao-jen*). Originaire de T'ien-t'ai au Tchö-kiang. Ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, s'inspirent de Li Kitch'ou et du fils de ce dernier. Son brillant coloris et ses bambous sont extrêmement agréables à voir ; il fit aussi de la peinture de paysage (*T'ou-houei pao-kien* ; *Houa-che houei-yao*).

T'AO HONG (Hao : *Kiu-ts'ouen*). Originaire de Kin-ling, au Kiang-sou. Paysagiste inspiré par Li Tch'eng (*T'ou-houei pao-kien*).

T'AO TSONG-SIEN (Tseu : *Wen-tchao*, autre tseu : *Tsin-cheng*). Petit-fils maternel de Ts'ao Fou-tch'ou. Fameux calligraphe et comme peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHANG. Epouse de K'iao Tö-yu. Excellent peintre de bambous (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHANG HENG (Tseu : *Che-heng*). Originaire de Lo-ling,

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 491.

au Chan-tong ; Paysagiste, formé à l'école de King Kouan. Comme peintre de bambous, à l'encre de Chine, il devint lui-même chef d'école (*T'ou houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHANG HI-CHANG (Tseu : *Che-K'ouei*). Excellent paysagiste (*T'ou-houei pao-Kien*).

TCHANG KIEN-FOU. Originaire de Yen, au Ho-peï. Ses dessins de bambous, à l'encre, sont inspirés par Kou Tch'en-tche (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHANG K'ONG-SOUEN (Tseu : *Mong-fou*). Se spécialisa dans la peinture de paysage, de bambous et de pierres. Il mourut à l'âge de 75 ans (*Yuan-che, tchouan*).

TCHANG LING. Originaire de Siang-yang, au Hou-peï. Il peignit les montagnes sur les étoffes de soie (*Tao-yuan-hio Kou-lo*).

TCHANG MING-K'ING (Tseu : *Tseu-houei*). Originaire de T'ien-t'ai, au Tchö-kiang. La facture de ses dessins, très harmonieux, de bambous et de pierres, rappelle de près la manière de Wen T'ong (*T'ou-houei pao kien*).

TCHANG MING-TÖ. Excellent peintre de pins et de pierres (*Töki tsi*).

TCHANG PING-YI (Autre *ming* : *T'ien-yu*, tseu : *Po-yu*, hao : *Keou-K'in-wai-che*, autre hao : *Tcheng-Kin-tseu*). Taoïste de Ts'ien t'ang, au Tchö-kiang. Dans les peintures décoratives et les peintures d'arbres, de pierres et de personnages, il s'attache à rendre l'idée et se soucie peu des modèles anciens. Ses peintures ont cette harmonie qui est caractéristique de la période des six Dynasties (*Lieou-tch'ao*). Il mourut à l'âge de 72 ans (*Houa che houei-yao ; Chan-hou wang*).

TCHANG SIE-TCHEN WONG LE PEINTRE. On ne connaît pas

son nom propre. Ses peintures sont d'une exécution élégante (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHANG SIN-T'ÏEN. Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. Excellent peintre (*Chou-houa che*).

TCHANG SOUEN (Tseu : *Tchong-min*, hao : *K'i-yun*). Originaire de Wou, au Kiang-sou. Contemporain de Li Yen, il imita les dessins de bambous, à l'encre de Chine, de ce dernier, sans atteindre toutefois, sa perfection ; aussi abandonna-t-il ce genre pour se consacrer à la peinture de bambous, en Kou-lo, à la manière de Wang Moki. Ses peintures de pins, de pierres et de p'o-t'o révèlent l'influence de Tong Pei-yan. Comme paysagiste, il s'inspira de Kiu jan (*Tou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHANG SSEU-TCH'ENG (Hao : *Ta-yuan*). Fils de Tchang Yu-ts'ai. Il peignit les dragons. Auteur du tableau « Le Mont Lou » (Lou-chan t'ou) (*Yuan-che, Biographie*).

TCHANG SSEU-TÖ (Hao : *T'ai-yi*). Il fit des dessins de bambous, de quadrupèdes et d'oiseaux, à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-kien, Houa-che houei-yao*).

TCHANG TCHONG (Tseu : *Yu-tcheng*). Originaire de Song-Kiang-au Kiang, sou. Paysagiste formé à l'école de Kong-wang. Fameux pour ses caricatures à l'encre de Chine (*Houa-siang che souei-pi*).

TCHANG TING (Tseu : *Song-yan*). Originaire de Kia-ho, au Tchö-kiang. Excella dans la peinture de fleurs, de bambous et d'oiseaux (*chou-houa che*).

TCHANG TÖ-KI (Tseu : *Ting-yu*). Originaire de Yen au Hopei. Dans les dessins de bambous et de pruniers à l'encre de Chine, il imita Wang Man-k'ing. Son style est très agréable (*T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHANG WEN-CHOU (Tseu : *Che-yin*). Originaire de Fö-ling, dans le Hou-tch'eu, au Tchö-kiang. Paysagiste formé à l'école de Kiu jan. Fit d'excellents dessins de bambous, à l'encre de Chine (*kiang-yüé song-fong tsi*).

TCHANG WOU (Tseu : *Chou-heou*, hao : *Tchen-kien cheng*). D'une grande érudition, il se spécialisa dans la peinture des « êtres vivants », dans laquelle il s'inspira de Li long-mienn (*T'ou houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHANG YI-WEN. Originaire de Song-Kiang, au Kiang-sou, jouissait d'une réputation considérable comme peintre (*Houa-siang che souei-pi*).

TCHANG YING (Tseu : *Jen-Kie*). Originaire de Tchou-ki, au Tchö-kiang. Excellent peintre de fleurs et d'oiseaux (*Chao-hing fou-tche*).

TCHANG YUAN (Tseu : *Mei-yen*). Originaire de Houa-ting, au Kiang-sou. Dans ses peintures de paysages et d'« êtres vivants », il imita Hia Ts'üan. Il n'eut pas son égal, pour réparer les anciennes peintures ; aussi ses copies des anciens sont difficiles à distinguer des originaux (*T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHANG YUAN-TSING. Il voyagea au Fou-kien et au Tchö-Kiang. Célèbre pour ses peintures de pierres et de bambous (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHANG YU-TS'AI (Tseu : *Kouo-leang*, hao : Wei-chan, autre hao : Kouang-wei). Originaire de Long-hou chan, dans le Sin-tcheou, au Kiang-si. Excellent peintre de bambous et de dragons (*Yuan che, tch'ouan ; T'ou houei Pao-kien ; Houa che houei-yao ; Kou-sou tan-ts'ing tche*).

TCHAO FONG (Tseu : *Yun-wen*). Fils de Tchao Yong. Dans la peinture des Orchidées et des bambous, il fit preuve de la maîtrise qui est propre à sa famille (*Yuan-che, Biographie de Tchao Meng-fou*).

TCHAO HI-YUAN. Contemporain de Wang Mong, il imita ce dernier (*Houa-che houei-yao*).

TCHAO HOUAN (Tseu : *Ki-wen*). Sa peinture et sa poésie furent très admirées par ses contemporains (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHAO KI (Tseu : *Yuan-tö*, hao : *Ping-yuan*, autre hao : *Tai-tchou-tao-jen* ou bien en prenant les deux ensemble : *P'ing-tch'ou*, encore un autre hao : *Tsing-houa wong*). Originaire de Tan tch'eu. Ses bambous, à l'encre de Chine, sont d'une exécution puissante, quoique sobre et d'un aspect fort agréable (*Yuan-che, Biographie de Tchao Meng-fou, T'ou houei houei pao kien ; Tao-yuan-hio kou lou*).

TCHAO LEANG-PI (Tseu : *Kiun-k'ing*). Originaire de Tong-p'ing, au Chan-tong. Excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHAO LEANG-TSO (Tseu : *Tseu-yeou*). Excellent peintre de bambous et de pierres (*Li-tai houa-che houei tchouan*).

TCHAO LIN (Tseu : *Yen-tcheng*). Fils de Tchao Yong. Excellente dans la peinture des « êtres vivants » (*Yuan-che, Biographie de Tchao Meng-fou*).

TCHAO MENG-FOU. Cf. *Yuan che*, chap. 172.

TCHAO MENG-YU (Tseu : *Tseu-tsiun*). Frère cadet de Tchao Meng-fou. Ses « êtres vivants », ses fleurs et ses oiseaux sont d'une fort belle exécution (*Yuan-che, Biographie de Tchao Meng-fou ; T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHAO NGAN-TAO (Tseu : *Si-lin*). Excellent paysagiste (*chou-houa che*).

TCHAO PO-HIEN. Excellent peintre de chevaux ; il peignit aussi des paysages (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 494.

TCHAO TCHONG (Tseu : *Yuan-tch'ou*, hao : *Fong-wou ye-jen*). Excella dans la peinture de « personnages » (*Chou-houa-che*).

TCHAO TIEN-TSÖ (Tseu : *Kien-yuan*). Originaire du Chou (Sseu-tchouan). Peintre de pruniers et de bambous (*T'ou houei pao kien*).

TCHAO TS'ING-JOUEN. Originaire de HOUI, au Kiang-sou. Se spécialisa dans la peinture des « êtres vivants » et des fées (*Tou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHAO YEN-TCHENG. Neveu de Tchao Yong. Se spécialisa dans la peinture des « êtres vivants » et des paysages (*T'ou-houei pao-kien pou-yi*).

TCHAO YI (Tseu : *Tchong Kouang*, hao : *Si-tchai*). Fils de Tchao Mong-fou. Peintre connu (*Yuan-che, Biographie de Tchao Mong-fou*).

TCHAO YONG (Tseu : *Tchong-mou*). Fils de Tchao Meng-fou. Paysagiste inspiré par Fong Yuan. Excella dans la peinture des hommes, des chevaux, des bambous et des pierres (*Yuan che, Biographie de Tchao Mong-fou*).

TCHAO YUAN-TSING. Taoïste célèbre pour ses dessins de bambous, à l'encre de Chine (*Tou-houei pao-kien*).

TCHAO YUN-YEN. Originaire de Wen-tch'éou, au Tchö-kiang. Ses peintures d'oiseaux ont de beaux effets de couleurs. Excella dans les dessins de bambous à l'encre de Chine (*T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHÉ CHOU-FANG (Hao : *Yeou-tchai*). Originaire de Kia-hing, au Tchö-kiang. Lettré émérite et excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHÉ-HAI. Bouddhiste. Résida à Yen-tchong. Ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, s'inspirent de Hai-yun (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHÉ-HAO (Hao : *Mer-hien*). Bouddhiste. Ses bambous, à l'encre de Chine, sont d'une exécution sobre, mais intéressante (*Li-tai Houa-che houei-tchouan*).

TCHÉ-TCHAN KIU-CHE. De nationalité niu-tchen (*jucen*). Il résida à Yen-tch'eng. Ses dessins de bambous s'inspirent de Lieou Tseu-jan (*Tou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao*).

TCHÉ-TCHAN POU. Ses bambous à l'encre de Chine sont exécutés dans un style nouveau (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCH'EN CHENG. Vécut sous le règne de l'Empereur Chouen. Il fut un excellent peintre de chevaux (*Houa-che houei-yao*).

TCH'EN HI. Paysagiste, formé sur l'œuvre de Kouo Hi (*Ning-po fou-tche*).

TCH'EN KIEN-JOU. Résida à Hang-tch'éou, au Tchö-kiang. Portraitiste (*T'ou-houei pao-kien*).

TCH'EN KIUN-TSO. Originaire de Sou-tchéou, au Kiang-sou, il résida à Yang-tchéou. Ses paysages s'inspirent de Ma Yuan et de Hia Kouei; dans ses dessins caricaturistes, à l'encre de Chine, il imita l'empereur Houei-tsong des Song (*Hang-tcheou fou-tche ; T'ou-houei pao kien*).

TCH'EN K'O-FOU. Excellent peintre (*chou-houa-che*).

TCH'EN KONG-TS'AI. Paysagiste, il prit comme modèle Mi Yuan-houei (*chou-houa che*).

TCH'ENG KONG-WANG. Paysagiste (*Chou-houa che*).

TCH'EN LI. Auteur du tableau « Le Mont Long-min chan » (Long-min chan t'ou) (*T'ou-houei pao kien ; Tao-yuan-hio kou-lou*).

TCH'EN LI-CHAN. Originaire de Houang-yen, au Tchö

kiang. Ses pruniers à l'encre de Chine, sont aussi estimés que ceux de Wang Mien (*Houang-touen tsi*).

TCH'EN PAO-CHENG (Tseu : *Yen-lien*). Excellent peintre (*T'ou-houei pao-kien*).

TCH'EN SIAO-T'ANG. Excellent portraitiste (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCH'EN TA-LOUEN -Tseu : *Yen-li*, hao : *Chang-ya*). Il peignit les bambous et les arbres, d'une manière expressive (*T'ou-houei pao-kien*).

TCH'EN TCHE (Tseu : *Son fang*, hao : *Chen tou-tch'é-seou*). Originaire de Wou-Kiun, au Kiang-sou. Sa manière de peindre des arbres et des pierres au bord d'une rivière, le ciel azuré et l'atmosphère poétique de ses tableaux révèlent l'influence de Houang Tseou-kieou (*T'ou-houei pao-kien* ; *Lieou-yen-tchai pi-ki*).

TCH'EN TCHE-T'IENT. Fils de Tch'en Kien-jou. Continua l'œuvre de son père. (*T'ou-houei pao-kien*).

TCH'EN TCHENG (Tseu : *Li-yuan*). Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang. Disciple de Hai Yo (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCH'EN TCHONG-JEN (1). Originaire de Kiang-yeou (Kiang-si). Excella dans la peinture de paysages et d'« êtres vivants ». Ses peintures de fleurs et d'oiseaux sont admirables. Selon les critiques, Houang Ts'iuian, lui-même, n'aurait pas fait mieux (*T'ou houei pao Kien*).

TCH'EN TCH'OU-HENG (Hao : *Fang-chan*). Fils de Tch'en-Li-chan. Ses pruniers, à l'encre de Chine, ne sont pas inférieurs à ceux de son père (*Houang t'ouen tsi*).

TCH'EN YEN TÖ (De son nom de plume : *K'aua tsang-tch'ou-che*). Excellent paysagiste (*Fou-p'o tsi*).

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 496.

TCH'EN YI-SSO. Peintre de dragons (*T'ou-houei pao-kien*).

TCH'EN Yo (Tseu : *Fou-tche*). Excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCH'EN YU (Tseu : *Chouen k'ing*, hao : *Ts'ao-ting*). Excellent peintre de dragons (*Kiang-yue song-fong tsi*).

TCH'ENG HI (Tseu : *Hi-tche*). Originaire de Wou, au Kiang-sou. Paysagiste formé à l'école de Tong Yuan. Ses dessins de bambous, de quadrupèdes et d'oiseaux, à l'encre de Chine, sont sous l'influence entière de Tchao Meng-fou (*T'ou-houei pao-Kien* ; *Houa-che houei-yao*).

TCHENG KIEN (Tseu : *tseu-cheng*). Originaire de Tsiang-lo, au Fou-kien. Peintre connu (*Yen-ping fou-tche*).

TCHENG LOU (Tseu : *K'o-king*). Originaire de San-chan, au Kiang-sou. Il peignit le bois mort, les bambous et les pierres (*chou-houa che*).

TCHENG SSEU-SIAO (Tseu : *Yi-Wong*, hao : *sso-nan*). Originaire de Lien-Kiang, au Fou-kien. Ses dessins, en monochrome, à l'encre de Chine, d'orchidées et de bambous sont fort agréables. Il mourut à l'âge de 78 ans (*Kou-sou tche*, *T'ou houei pao-kien* ; *Tcho-Keng-lou*).

TCHENG YI (Tseu : *Yuan-ping*). Originaire de Yu-yao, au Tchō-kiang. Ses peintures d'herbes, d'insectes et d'orchidées étaient très recherchées par ses contemporains (*Chao hing fou-tche* ; *Yu-yao hien-tche*).

TCH'ENG TCHENG. Originaire de Tsi-k'i au Ngan-houei. Il peignit le paysage, les « êtres vivants », les fleurs et les oiseaux (*Houei tchéou-tche*).

TCHOU JOU-TCHAI. Originaire de Hang-tcheou, au Tchō-kiang. Paysagiste formé à l'école de Kao K'o-Kong (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHOU KENG-YUN. Auteur du tableau « Le précipice de Long-hou ? » (*Long hou sien yen t'ou*) (*Wou-fong tsi*).

TCHÉOU LANG. Sous le règne de l'empereur Chouen, il reçut l'ordre de peindre les chevaux présentés, comme tribut, par l'Etat de Fo-lang (*Kouei-tchai tsi*).

TCHÉOU MI (Tseu : *Kong-kin*, hao : *Ts'ao-tch'ouang*, autre hao : *Pien-yang siao wong* et également *siao-tchai*). Né l'année chao-ting (1232) sous les Song, à Tsi-nan, au Chan-tong. Il résida à Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang et se retira sur le Mont Pien, au Wou-hing. Il peignit les pruniers, les bambous, les orchidées et les pierres (*Hang-tchéou fou-tche* ; *Ts'ien-t'ang hien-tche*).

TCHÉOU PO-NING. Il vécut retiré dans la vallée Wang-Kouan. Excellent peintre (*Ts'ing-yang tsi*).

TCHÉOU SIUAN-KING. Originaire de Kia-ting, au Tchö-kiang. Excella dans la peinture de sujets bouddhiques (*chou houa che*).

TCHÉOU WEN-TCHE (Tseu : *Tchong-pin*). Sa famille était native de Kien tö ; lui-même résida à Hang-tcheou, au Tchö-kiang. Excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHÉOU YI. Auteur d'une copie du tableau « L'Empereur partant pour une promenade » de Han Kan Ming Houang tch'ou-jeou t'ou) (*Tao-yuan hio kou Lou*).

TCHÉOU YU (Tseu : *Yun-kou*). Taoïste du Mont Long-hou, au Kiang-si. Excellent peintre de dragons (*Sse-yen tsi*).

TCHONG-CHAN. Bouddhiste. Excellent peintre de poissons (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHOU CHOU-TCHONG. Originaire de Wou, au Kiang-sou (actuellement Kiang-sou). Peintre en même temps que poète, s'il trouvait dans une de ses poésies le sujet d'une peinture, il le peignait ; aussi ses peintures sont empreintes de poésie (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHOU CHOUEN-FOU. Originaire de Tsi-ying, au Chan-tong.

Il vécut dans le quartier Yo-ping, à Ts'ao. Sa famille, depuis des générations, s'adonnait à la peinture. Ses paysages, ses « êtres vivants », ses arbres et ses pierres sont d'une exécution parfaite, ses pruniers et ses bambous, d'un style élégant (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHOU-KING (Tseu : *King-yu*, hao : *Ngai-mei*). Il suivit les règles de l'école de Mi Yuan-houei et de Kao Yen-king. Plus tard, il devint lui-même chef d'école (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TCHOU MEI-KIEN. Peintre de fleurs et de bambous (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHOU PING-HO. Excellent peintre de bœufs (*Tseu-chan tsi*).

TCHOU SOU (Tseu : *King-tche*). Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang. Il peignit le bois mort, les pierres et les bambous et aussi le paysage, en p'ing-yan (*K'ouen Sin ho-tche*).

TCHOU TA-NIEN. Se spécialisa dans le portrait (CHOU-HOUA CHE).

TCHOU TI. Originaire du Chou. Peintre de bambous et d'arbres (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHOU TÖ-JOUEN (Tseu : *Tsô-min*). Originaire de Souei-yang, au Ho-nan, il résida à Wou (Sou-tcheou) et ensuite se fixa à K'ouen-chan, au Kiang-sou. Il peignit des paysages, qui peuvent être considérés à l'égal de ceux de Houang Tseu-Kieou et de Wang Chou-ming. Sa peinture des êtres vivants est exécutée dans la manière classique. Il fut aussi un lettré et un calligraphe connu (*T'ou-houei pao-kien* ; *Lieou-yen tchai pi-ki*).

TCHOU YU (Tseu : *Kiun-pi*). Originaire de K'ouen-chan, au Kiang-sou. On raconte de lui que, quand il entendait

parler d'un beau site, il s'y rendait immédiatement et y passait son temps en faisant des promenades en compagnie de Wang Tchen-p'eng ; ses peintures atteignent le niveau artistique de ce dernier. Une fois, il reçut l'ordre du Gouvernement de peindre des images bouddhiques ; il les fit si bien, qu'on n'aurait pu les distinguer d'une œuvre de Wang (*K'ouen-sin ho-t'che*).

TCHOU YU (Tseu : *Min-Tao*). Originaire de Yen-ling, au Kiang-nan (actuellement Kiang-sou). Paysagiste formé sur Li-Tch'eng (*T'ou-houei pao-kien*).

TCHOUANG LIN (Tseu : *Wen-tchao*). Originaire de Kiang-tong (Kiang-sou). Peintre excellent (*Tchen-Kiang fou-tche* ; *Tan-tou hien-tche*).

TENG KIO-FEI. Excella dans la peinture d'orchidées (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

T'EN KING-YEN. Originaire de Ts'ing-yuan, au Ho-peï. Dès sa jeunesse, il manifesta du goût pour l'art. Ses peintures de paysages, d'« êtres vivants », de fleurs et d'oiseaux sont si réalistes qu'elles peuvent à peine être distinguées de la nature. Il fut aussi un portraitiste très habile (*PAO-TING TCHE*).

T'EN YEN (Tseu : *Che-mong*). Originaire de Tchang-tö, au Ho-nang. Dans les dessins de bambous, à l'encre, il imita Wang Man-K'ing. Son œuvre est inspirée par la poésie (*T'ou-houei pao-kien* ; *Song-siue-tchai tsi*).

TING TS'ING-K'Ï. Taoïste de Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang. Se spécialisa dans la peinture de sujets bouddhiques et taoïstes. Il imita Li Song, Wang-Houei et Ma Lin. Il fut aussi un remarquable portraitiste (*Hang-tcheou fou-tche* ; *T'ou-houei pao-kien*).

TONG PI-T'AN. Originaire de Fong-houa, au Tchö-Kiang.

Excella dans la peinture d'oiseaux sauvages, de marines et du bois mort (*Ning-po fou-tche*).

T'ONG CHE-MING. Originaire de Chan-King (Pékin). Se spécialisa dans la peinture de portraits (*Houa-che houei-yao ; Tao-yuan-hio kou lou ; T'ou houei pao-kien*).

TOU CHE-YUAN (Tseu : *Yuan fou*). Paysagiste. Il imita Kouo Hi ; sa composition est bien faite et ses peintures pleines de vie (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TOU KIEN (Tseu : *Fou-ngao*). Excellent peintre (*Wou-k'i tsi*).

TOU PEN (Tseu : *Po-yuan*, hao : *Ts'ing-pi sien-cheng*). Originaire de Ts'ing-Kiang, au Kiang-si. Ses dessins de bœufs, à l'encre de Chine, sont d'une belle exécution ; il excellait dans le paysage. Mourut à l'âge de 75 ans (*Yuan-che, Biographie ; T'ou-houei pao-kien ; Houa-che houei-yao : Tcho-keng lou*).

TOU SIN-K'ING. Originaire de P'i-ling, au Kiang-sou. Se spécialisa dans la peinture des insectes (*Chou-houa che*).

TS'AI CHAN. Voir l'Introduction.

TSANG LOANG (Tseu : *Liang-K'ing*). Originaire de Ts'ient'ang, au Tchö-kiang. Dans la peinture des fleurs, des bambous et des oiseaux, il imita Wang Yuan (*Tou-houei pao-kien*).

TS'AO HOUAN-TCHANG (Tseu : *Ts'ai-tche-tcheng*). Né à Song-Kiang, au Kiang-sou. Ses peintures sont si réalistes, qu'il est difficile de les distinguer de la nature. Il se plaisait à rendre par le pinceau les anecdotes de l'histoire (*Song-Kiang fou-tche*).

TS'AO KING-SOUEN (Tseu : *King-chan*). Petit-fils de Ts'ao Tche-Po. Excellent peintre (*Chou-houa che*).

TS'AO TCHE-PO (Tseu : *Yeou yuan ; autre tseu : Tcheng-sou*, hao : *Yun-si*). Originaire de Houa-ting, au Kiang-

sou. Paysagiste formé suivant Kouo Hi ; dans la peinture en p'ing-yuan, il suivit les règles de Li Teh'eng. Son style est sobre. Il mourut à l'âge de 84 ans (*Song-Kiang foutche ; T'ou-houei pao-Kien*).

TSENG JOUEI (Tseu : *Jouei-King*, hao : *Ngo-fou*). Originaire de Ta-hing, au Ho-pei. Aimait les environs de Ts'ien-t'ang, où il fixa son domicile. Paysagiste formé sur l'école de Wang K'ouan. Auteur du tableau « Dragon surnaturel couché sur le sable » (Chen-long wo-cha t'ou) (*T'ou-houei pao-kien ; Kouei-yin tsi*).

TSENG MIEN (Tseu : *Tcha-kin*, hao : *Yen-yue-tchai*). Originaire de Tcha-ki. Il peignit les narcisses, les montagnes rocheuses et les pruniers, à l'encre de Chine (*Chou-houache*).

TSENG YU-LONG. Taoïste. Excellent peintre de dragons (*Mou-ts'ien tsi*).

TSENG YUN-FONG. Il peignit les insectes et les herbes qu'il savait rendre d'une façon très réaliste (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TSEOU FOU-LEI. Taoïste. Il peignit les pruniers à la manière de Houa-Kouang tao-jen, qui lui transmit le secret de son art (*T'ou-houei pao-kien*).

TSEOU FOU-YAN. Frère aîné de Fou-lei ; Taoïste. Excellent peintre de bambous (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TSIANG. Originaire de Pien. Epouse de Wan Yong-jen. Peignit les bambous à l'encre de Chine (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TSIAO CHAN-FOU. Originaire de Yen (Ho-pei) Se spécialisa dans les peintures « diverses » et dans les peintures de fleurs, de bambous et d'« êtres vivants ». Excellent portraitiste (*T'ou-houei pao-k'ien*).

TSIAO-KOU-TSEN. D'après les critiques chinois, ses lo-han

ressemblent, comme un cheveu, à ceux de Kouan Hieou (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TSIAO PO (Tseu : *Jen-tao*). Originaire de Houei, au Kiang-sou ; il passa son adolescence à Wou-hing, au Tchö-Kiang. Il composa des poésies ; sa peinture est d'une classe extraordinaire (*Wou-k'i tsi*).

TSIAO TS'AN. Auteur du tableau « La Vie dans les montagnes » (Chan-kin t'ou) (*Li-tai houa-che houei-tehouan*).

TS' IEN KIUN-YONG. Originaire de P'i-ling, au Kiang-sou. Excella dans la peinture des quadrupèdes et des oiseaux. Ses cigognes et ses nénuphars fanés, sont d'une grande élégance (*Chou-houa che*).

TS' IEN SIUAN (1). Voir l'Introduction.

TS'IN KOUANG. Il peignit le paysage, en monochrome, suivant les règles de Ho Yang (*Ning-po fou-tche*).

TSIUE-TCHAO. Excellent peintre de dragons (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TSONG-YING (Tseu : *Tchong-mo*). Bouddhiste. Ses orchidées, ses bambous et ses pierres peuvent être comparés à ceux de P'ou-ming (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TS'OU EI FOU. Excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

TS'OU EI HI (Tseu : *Hing-tche*). Auteur du tableau « Les nids dans les nuages », Yun-tch'ao t'ou (*T'ou-houei pao-kien*).

TS'OU EI YEN-FOU (Tseu : *Tsouen-houei* ; hao : *Yun-ling cheng*). Né à Ts'ien-t'ang, au Tchö-Kiang, Neveu de Tchao Mong-t'iao Wou-hing. Son style est très élevé (*Hang-tcheou fou-tche* : *Ts'ien-t'ang hien-tche*).

WAN LI-PEN. Originaire de King, au Tchö-Kiang. Excel-

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 501.

lent peintre de fleurs et de plantes (*Ning-po fou-tche ; Keng-yen-tchai pi-ki*).

WANG (Tseu : *Kouei-K'ing*, hao : *Tch'ouen-wen*). Peintre et calligraphe (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WANG CHE-HI (Tseu : *Ki-hio*). Originaire de Tong-p'ing. Excellent paysagiste. Son style est très agréable et naturel, il a été beaucoup imité par ses contemporains (*T'ou-hou i hao-Kien*).

WANG CHENG-FOU. Originaire de Fou-yuan, au Ngan-houei. Excellent portraitiste (*Tch'en Ting-yu sien-cheng tchouan*).

WANG HAN. Excellent peintre et calligraphe. Chaque fois qu'il était pris de boisson, il se mettait à peindre selon ses inspirations du moment. Ses contemporains recherchaient ses œuvres, auxquelles ils attribuaient une grande valeur (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WANG HI. Auteur du tableau « Oie sauvage en hiver à la manière de la période lian-ho » Siuan-ho sine-ying t'ou (*Yi-yen wen-siuan*).

WANG K'I-FONG. Excellent peintre. Débordé d'idées et d'initiative (*Yang-mong tsi*).

WANG K'I-TSONG. Peignit les montagnes rocheuses, les arbres et les pierres (*T'ou-houei pao Kien ; Yang-Tchong-hong tsi*).

WANG KING-CHENG. Originaire de Hang-tcheou, au Tchō-Kiang. Taoïste du monastère de K'ai-yuan. Dans la peinture de sujets taoïstes et bouddhiques, il imita Wang Houei et Li Song (*T'ou-houei pao-Kien*).

WANG KOUEI (Tseu : *Kiun-tchang*, hao : *Tchong-Yang lao-jen*). Sa famille était originaire de Pei, au Ho-nan. Pendant la période *ta-to* (1297-1308), il se retira sur le mont Yu, au Kian sou. Il consacrait tout son temps à

la peinture. La composition de ses tableaux est très détaillée et leur conception grandiose (*Tch'ang-chou hien-tche*).

WANG LIN (Tseu : *Wen-ming*). Originaire de Chan-yin. Peintre de talent (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WANG MONG (1). Voir chap. V.

WANG MONG-LIN. Sa réputation, comme peintre, fut très grande (*Kiu-tchou hien tsi*).

WANG MOU-TCHONG. Excellent peintre de bambous et de pierres (*Ying-men tsi*).

WANG PO-CHE. Dans sa jeunesse, il imita Tchang Souen ; plus tard, il suivit ses propres règles (*T'ou-houei pao-kien*).

WANG T'AI-TCHE (Hao : *Tchou-ts'iu*). Fils de Wang Ting, il continua l'œuvre de son père (*T'ou-houei pao-kien*).

WANG TCHEN-P'ENG (Tseu : *P'eng-mei* ; hao : *Kou-yun tch'ou-che*). Originaire de Yong-kia, au Tchō-kiang. Excellent peintre. Ses peintures architecturales sont pleines de vie ; il n'est pas enchaîné par la routine traditionnelle (*T'ou-houei pao-kien* ; *Tao-yuan-hio kou-lo* ; *Ts'eu-tao-hien tsa-tch'o*).

WANG TCHENG-TCHENG (Son premier *ming* : *Tsan* ; tseu : *Tch'eng-tche*, hao : *Tchoutchai* et aussi : *Yun k'i*. Originaire de Hang, au Tchō-Kiang. Habile paysagiste. Dans la peinture de bambous, à l'encre de Chine, il suivit les règles de Mao Ts'ouen (*Hang-tcheou fou-tche* : *T'ou-houei pao-kien*).

WANG TCHONG-YAIAI (2). Peignit les fleurs et les oiseaux, en monochrome. Il excella dans la peinture de petites scènes (*siao-King*) pleines d'humour (*T'ou-houei pao-kien*).

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 502.

(2) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 504.

WANG TI-KIEN (Tseu : *T'ing-ki* ; hao : *Tsi-yin*). Originaire de Yu. Excella dans la peinture de Chouei-sien (*T'ou-houei pao-kien*).

WANG TING (Tseu : *Tô-sin*). Originaire de Hai-yen, au Tchö-kiang. Dans la peinture de bambous, il imita Ting Kiuan. Il posséda le secret de manier le pinceau (*Kia-hing fou-tche*).

WANG T'ING-KIO (Tseu : *Leang-tchong*). Originaire de Kouang-sin, au Kiang-si. Il excella dans la peinture, à l'encre de Chine, des dragons, dont il exprima tous les aspects et effets (*Ki.-Wen ngan-Kong tsi*).

WANG TS'OUËI-YEN. Excella dans les dessins de bambous, à l'encre de Chine (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WANG YI (Tseu : *Sseu-chan*, hao : *Tch'e-tsiu*). Très précoce, il commença déjà, à peindre, à 12 ou 13 ans. Ses peintures sont réalistes et pleines de vie. Il écrivit un ouvrage sur les méthodes de peinture en couleurs (*Hang tchéou fou tche* ; *T'ou-houei pao-kien* ; *Tcho-keng lou*).

WANG YING-SOUEN (Tseu : *Ts'ai-wong*, hao : *sieou-tchou*). Originaire de Chao-hing, au Tchö-kiang. Ses peintures, de bambous et d'orchidées, à l'encre de Chine, sont d'une pureté exceptionnelle (*T'ou-houei pao-kien* ; *Hou-che houei-yao*).

WANG YUAN (2) (Tseu : *Yo-chouei* ; hao : *T'an-hien*). Originaire de Ts'ien-t'ang, au Tchö-kiang. Disciple de Tchao Menge-fou, il étudia l'œuvre de Kouo Hi. Dans la peinture de fleurs et d'oiseaux, il suivit la manière de Houang Ts'iuian ; dans celle des « êtres vivants », il s'inspira des peintres des T'ang. Il peignit, dans un style élégant, les fleurs, les oiseaux, les bambous et les pierres. Possédant un don naturel de la peinture, il n'a été sur-

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 504.

(2) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 505.

passé par aucun de ses contemporains. Il suivit les anciens, mais ne s'attacha pas strictement à leurs règles (*hang-tcheou fou-tche* ; *T'ou-houei pao kien* ; *Houa-che houei-yao* ; *Chan-hou wang*).

WEI-HAN (Tseu : *Kou-ts'ing*). Bouddhiste. Originaire de Kiang-si. Dans ses peintures de dragons, il imita Tch'en Jong (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WEI KIEOU-TING (Tseu : *Ming-hiuan*). Originaire de T'ien-t'ai, au Tchö-kiang. Dans la peinture architecturale et de paysages, il imita Wang teh'en-p'eng (*T'ou-houei pao-kien*).

WEI YING (Tseu : *Po-ngang*). Originaire de T'ien-t'ai, au Tchö-kiang. Se spécialisa dans la peinture de paysage (*Chou-houa che*).

WOU-HEOU (Tseu : *Ts'ong-li*). Originaire de Hang-tcheou, au Tchö-kiang. Peignit dans le style académique (*T'ou-houei pao-kien*).

WOU HIA-SSO. Taoïste du Mont Long-hou, au Kiang-si. Peintre de dragons (*T'ou-houei pao-kien* ; *Houa-che houei-yao*).

WOU JO-CHOUËI. Se spécialisa dans la peinture de portraits (*chou-houa che*).

WOU-KI. Bouddhiste. Excellent peintre d'orchidées et de bambous (*Li tai houa-che houei tchouan*).

WOU KIN-JEN (Hao : *Lieou-yuan*). Excellent peintre paysagiste, il fut en même temps poète (*Chou houa che*).

WOU KIUM-HIEN. Originaire de Hai-ning, au Tchö-Kiang. Il peignit le paysage et le bois mort (*Tcheng-southai-tsi*).

WOU KOU-SONG. Originaire de Hang-tcheou, au Tchö-kiang. Paysagiste formé sur l'œuvre de Kouo Hi (*Tou-houei pao-kien*).

WOU KOUAN (Tseu : *Ying-tche*). Originaire de Kia-hing, au Tchö-kiang. Il collectionna un grand nombre de modèles d'écritures et de peintures célèbres. Il peignit les pierres et les pruniers, à l'encre de Chine. Il étudia l'œuvre de Yang Wo-tcheou. Il possédait un style excellent. Ses peintures de moineaux pendant l'hiver ne sont pas inférieures à celles de Ts'ien siuan (*T'ou-houei pao-kien* ; *Chan-hou Wang*).

WOU MEI-CHAN. Se spécialisa dans la peinture de paysages et d'« êtres vivants » (*T'ou-houei pao-kien* ; *Houa-che houei-yao*).

WOU MEI-K'Ï. Se spécialisa dans la peinture de fleurs, d'oiseaux et de sujets divers (*T'ou-houei pao-kien*).

WOU PO-TCHAO. Auteur du tableau « Les lotus aux feuilles épanouies » (Hong-lieu lieou-mo t'ou) (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

WOU TA-SOU (Tseu : *Sieou-tchang*, hao : *Song-tchai*). Originaire de Kouei-ki, au Tchö-kiang. Il peignit les pruniers et composa un livre sur les règles de la peinture de pruniers, intitulé Mei-pou. Il peignit aussi les montagnes rocheuses et les narcisses (*Chou-houa che*).

WOU TCHEN (1). Voir chap. III.

WOU T'ING-HOUEI (2). Originaire de Wou-hing, au Tchö-kiang. Se spécialisa dans la peinture de paysage, en ts'ing-lin et composa des peintures élégantes, de fleurs et d'oiseaux (*T'ou-houei pao-kien*).

WOU TSONG-K'Ï. Se spécialisa dans le portrait (*Chou-houa che*).

WOU YUAN-JOU. Originaire de Yen-p'ing, au Ho-peï. Dans ses paysages, il aimait représenter les nuages qui appa-

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 507.

(2) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 507.

raissaient ou disparaissaient, des bambous et des arbres aux formes étranges (*Li-tai houa-chai houei-tchouan*).

YANG CHOU-K'ÏEN. Originaire de Tchou-ssö. Auteur du tableau : « Travail dans les champs de mûriers » (Nong-sang-t'ou) (*Song-siue-tchai Wai-tsi*).

YANG TCHEN-K'ING. Peintre excellent. Auteur du tableau « Le jardin de la Vallée d'or » (Kin-kou yuan t'ou) (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

YANG-TCHONG-K'AI. Peintre de talent. Mena la vie d'un ermite. Était également poète (*Chou-houa che*).

YANG TSING-KI. Excellent peintre de bambous (*Yun-Yang tsi*).

YANG WEI-HAN (†) (Tseu : *Tseu-kou*, hao : *Fang-t'ang yue-tche*). Originaire de Ki-yang, au Kiang-sou. Ses orchidées, ses bambous et ses pierres, à l'encre de Chine, sont d'une grande beauté. Un des grands maîtres du monochrome (*Chao-hing fou-tche ; Tong-wei, tseu-tsi*).

YANG WEN-TCHAO. Excellent paysagiste (*T'ou-houei pao-kien*).

YANG YUE-KIEN. Il peignit les fleurs, les oiseaux, les dragons et les tigres (*T'ou-houei pao-kien*).

YANG YUE-YEN. Il peignit des sujets bouddhiques ; il se spécialisa dans les portraits (*T'ou-houei pao-kien*).

YAO NGAN-JEN. Ses paysages sont d'un aspect si réaliste, que ceux, qui les contemplent, croient être parmi les lacs et montagnes qui y sont dépeints (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

YAO SIUE-SON. Originaire de Houang-yen, dans le T'ai-tcheou, au Tchö-kiang. Pour ses dessins de bambous, à l'encre de Chine, il prit comme modèle Wen T'ong (*T'ou-houei pao-kien*).

(1) PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 507.

YAO TAN-JOU. Excella dans la peinture en *p'ing-yuan* ainsi que dans la peinture de pins (*Wou-k'i tsi*).

YAO YEN-K'ING (1). Paysagiste et disciple de Kouo Hi. Son coup de pinceau, d'une puissance audacieuse, en fait un maître de son époque (*Tou-houei pao-kien*).

YE K'o-KOUAN. Originaire de T'ien-t'ai, au Tchö-Kiang. Il peignit des portraits impériaux (*Tong-wei-tseu tsi*).

YE TCHONG-YU. Excella dans la peinture de bambous, à l'encre de Chine (*K'ao-lao chan-jen tsi*).

YE TS'ING-TCHE. Fils de Ye K'o-kouan. Il continua l'œuvre de son père (*Tong-wei-tseu tsi*).

YE TSOU-SOU (Tseu : *Tch'ou-ts'ai*). Excellent paysagiste (*Chou-houa che*).

YEN HOUAN (Tseu : *Tseu-wen*). Originaire de Tchang-chou, au Kiang-sou. Ses peintures, qui sont très rares, sont d'une grande valeur (*Kiang-nan t'ong-tche*).

YEN HOUEI (Tseu : *Ts'ieou-yu*). Originaire de Kiang-chan, au Tchö-kiang. Excella dans la peinture de sujets bouddhiques et taoïques. Ses peintures de démons sont excellentes et semblent vivantes, sous quelque angle qu'on les regarde (*T'ou houei pao-kien* ; *Pao-wong kia-ts'ang-tsi*).

YEN SIANG (Tseu : *Tchong-pin*). Originaire de Yu-yao, au Tchö-Kiang. Paysagiste formé à l'école de Kouo Hi (*Chou-houa che*).

YEN TCHEOU (Tseu : *Kiu-tcheng*). Paysagiste (*Yun-tai tsi*).

YONG (Tseu : *Fou-tcheou*). Bouddhiste. Se spécialisa dans la peinture de paysages (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

YOA-TSEU. Voir l'Introduction.

(1) Cf. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 508.

YU PO-TCHENG. Contemporain de Tchou Tsö-min et excellent peintre (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

YU YEN-YING. Excellent peintre de poissons, de dragons (*Li-tai houa-che houei-tchouan*).

YU YUAN-NAI (Tseu : *Tchong-che*). Originaire de Kia-hing, au Tchö-Kiang. Excella dans la peinture de paysages (*Chou-houa che*).

YUE-HOU. Voir l'Introduction.

Bibliographie.

A. — OUVRAGES FRANÇAIS ET ANGLAIS SUR LA PEINTURE CHINOISE.

- BUSHELL (S. W.). — *Chinese Art*. London, 1904-1906. Traduction française par H. d'Ardenne de Tizac, Paris, 1910.
- FENELLOSA (E.). — *L'art en Chine et en Japon*. Adaptation française par G. Migeon, Paris, 1910.
- FERGUSON (J. C.). — *Outline of Chinese Art*, Chicago, 1918.
- GILES (H.). — *An Introduction to the Chinese Pictorial Art*. Shanghai, 1905.
- HIRTH. — *Scraps from a Collector's Note-book*, Leyde, 1905.
- PALÉOLOGUE (M.). — *L'Art chinois*. Paris, 1887.
- PETRUCCI (R.). — *Encyclopédie de la Peinture chinoise*. Paris, 1918.
- PETRUCCI (R.). — *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient*. Paris, 1914.
- PETRUCCI (R.). — *Les Peintres chinois*. Paris, 1912.
- WALEY (A.). — *Chinese Painting*. London, 1923.

B. — OUVRAGES CHINOIS (Titres en français)

I. — Sources historiques et biographiques. *Histoires de la peinture chinoise* (1).

Li-tai ming-houa ki (Histoire et critique des célèbres peintures chinoises). — Tchang Yen-yuan, 847.

(1) Les noms d'auteurs sont ici, après les noms d'ouvrages chinois.

Tou-houei pao-kien (Histoire des peintres chinois). — Hia Wen-yen, 1365.

Tch'o-keng lou (Collection d'essais). — Tao Tchong-yi, 1366.

Song-siue-tchai tsi (Collection d'essais). — Tchao Meng-fou, Yuan.

Wou-kium tan-ts'ing tche (Histoire de la peinture de Wou au Kiang-sou). — Wang Tche-teng, 1563.

Lieou-yen-Tchai pi-ki (Mémoire). — Li Je-houa, 1626.

Houa-che houei-yao (Histoire des peintres chinois). — Tehou Meou-yin, Ming.

Chan-hou wang (Essais sur la peinture et sur la calligraphie chinoise). — Wang K'o-yu, Ming.

Houa-siàng-che souei-pi (Critiques sur la peinture et sur la calligraphie chinoise). — Tong K'i-tch'ang, Ming.

Yuan-che (Histoire de l'époque Yuan). — Song Lien, etc., Ming.

Yun-lin yi-che (Biographie de Ni Tsan). — Kou Yuan-k'ing, Ming.

Wou-cheng-che che (Histoire de la peinture chinoise). — K'iang Chao-chou, 1720.

Ts'ing-ho chou-houa fang (Histoire et étude critique de la calligraphie et de la peinture chinoise). — Tchang Tcheou, 1763.

Li-tai houa-che houei-chtouan (Histoire des peintres chinois). — P'eng Yun-ts'an, 1825.

Houa-hio sin-yui (Extraits d'essais artistiques par divers peintres anciens). — Ts'in Tsou-yong, 1856.

Mei-tao-jen yi-mo (Collection d'essais et de poèmes par Wou Tchen). — Ko Yuan-hiu, 1876.

Houa-siu (Etudes critiques sur la peinture chinoise). — Tai Chouen-che, 1893.

Keng-yen-tchai pi-ki (Mémoire). — P'eng Yun-ts'an, Ts'ing.

Kia-tseu-yuan houa-tchouan (Encyclopédie de la peinture chinoise). — Wang Tsou-ngan, Ts'ing.

Tchong-kouo ming-houa tsi (Collection des célèbres peintures chinoises). — Shanghai, 1920.

Catalogue de l'Exposition des peintures célèbres de l'époque des T'ang, des Song, des Yuan et des Ming à Tokio. — 1929.

Revue artistique du Palais impérial. — Pékin, 1929.

II. — Recueils divers composés pendant la période Yuan.

Il nous a paru utile de donner un choix, fort restreint, de ces recueils d'études et d'essais, extrêmement nombreux dans la littérature chinoise, qui, sans être consacrés exclusivement à des questions d'art, contiennent pourtant, à l'occasion, des renseignements utiles sur les maîtres et sur les œuvres. Ces recueils portent des titres de fantaisie, très difficiles à traduire, et suivis du mot *tsi*, collection, réunion, ou du mot *kao*, essais.

Hien-kiu t'song-kao. — P'ou Tao-yuan.

Kao-lou-chan-jen tsi. — Tch'eng Ngan-kien.

Kiang-yue song-fong tsi. — Ts'ien Wei-chan.

Kie-wen-ngan-kong tsi. — Kie Hi-sseu.

Kiu-Tchou-hien tsi. — Tch'eng T'ing-kouei.

Kouei-ting tsi. — Ting Fou.

Kouei-yin tsi. — Lieou Sien.

Mou-ts'ien tsi. — Tche-yuan.

Pa-si tsi. — Teng Wen-Yuan.

Po-yun yi-kao. — Hiu Kien.

Sseu-ngan yi-kao. — Tch'en T'ai.

Sseu-yen tsi. — Li Tsouen.

- Tao-yuan hio-kou lou.* — Yu Tsi.
Tch'en-ting-yusien-cheng tchouan. — Tch'en Li.
Tcheng-sou-tchai tsi. — Chou Tsieu.
Tö-ki tsi. — Fan Kouo.
Tong-wei-tseu tsi. — Yang Wei-tcheng.
Ts'eu-chan tsi. — Tcheou Kiuan.
Ts'ieou-kien tsi. — Wang Yun.
Ts'ing-yan tsi. — Yu K'ie.
Ts'ouei-han tsi. — Song Wou.
Wou-fon tsi. — Littiao-kouang.
Wou-k'i tsi. — Wang Fong.
Yang-mong tsi. — Tchang Po-Tchouan.
Yin-men tsi. — Sa-tou-la.
Yun-yang tsi. — Li K'i.

III. — *Recueils divers composés après la période Yuan.*

- Fei-sine lou.* — Leou Tsi, Ming.
Fou-p'o tsi. — Tchou T'ong, Ming.
Houang-touen tsi. — Tch'eng Min-tcheng, Ming.
Kouei-tchai tsi. — Ngeou-yan Yuan, Ming.
Pao-wong kia-ts'ang tsi. — Wou K'ouan, Ming.
Ts'eu-tao-hien tsa-tch'o. — Li Je-houa, 1626.
Ts'ing-kiang tsi. — Pei K'iong, Ming.
Yang-tchong-hong tsi. — Yang Tsai, 1536.
Yi-yen wen-siuan. — Hou Yen, Ming.
Yu-yi pien. — Tou Mou, Ming.
Yun-tai tsi. — Yun K'o, Ts'ing.

IV. — *Monographies historiques et géographiques.*

Ces monographies, publiées par ordre de l'Etat, ne portent pas de noms d'auteur. Elles datent toutes de la période Ts'ing (1644-1911).

- Chan-yin hien-tche* (Histoire et géographie de Chan-yiu au Tehö-kiang).
- Chao-hing fou-tche* (Histoire et géographie de Chao-hing au Tehö-kiang).
- Chao-wou fou-Tche* (Histoire et géographie de Chao-wou au Fou-kien).
- Fou-kien t'ong-tche* (Histoire et géographie de Fou-kien).
- Hang-tcheou fou-tche* (Histoire et géographie de Hang-tcheou au Tehö-kiang).
- Houei-tcheou fou-tche* (Histoire et géographie de Houei-tcheou au Ngan-houei).
- Kia-king fou-tche* (Histoire et géographie de ia-hing au Tehö-kiang).
- Kiang-nan t'ong-tche* (Histoire et géographie de Kiang-nan).
- Kien-ning fou-tche* (Histoire et géographie de Kien-ning au Fou-kien).
- K'ouan-sin ho-tche* (Histoire et géographie de K'ouan-chan et Sing-yang au Kiang-sou).
- Ning-po fou-tche* (Histoire et géographie de Ning-po au Tehö-kiang).
- Pao-ting fou-tche* (Histoire et géographie de Pao-ting au Ho-peï).
- Sieou-chouei hien-tche* (Histoire et géographie de Sieou-chouei au Tehö-kiang).
- Song-Kiang fou-tche* (Histoire et géographie de Song-kiang au Kiang-sou).
- Tan-tou hien-tche* (Histoire et géographie de Tan-tou au Kiang-sou).
- Tch'ang-chouhien tche* (Histoire et géographie de Tch'ang-chou au Kiang-sou).
- Tchen-Kiang fou-tche* (Histoire et géographie de Tchen-kiang au Kiang-sou).

Tsi-nan fou-tche (Histoire et géographie de Tsi-nan au Chan-tong).

Ts'ien-t'ang hien tche (Histoire et géographie de Ts'ien-t'ang au Tchö-kiang).

Wou-tch'eng hien-tche (Histoire et géographie de Wou-tch'eng au Tchö-kiang).

Yen-p'ing fou-tche (Histoire et géographie de Yen-p'ing au Ho-pei).

Yu-yao hien-tche (Histoire et géographie de Yu-yao au Tchö-kiang).

Termes techniques principaux.

I. — En français.

	Pages
1. Chan-chouei.....	21
2. Chan-yuan.....	34
3. Chen-yuan.....	34
4. Fan-t'eu-ts'iun	36
5. Ho-ye-ts'iun.....	36
6. Jen-wou.....	15
7. Kao-yuan	34
8. Keou-lo.....	19
9. K'i-yun cheng-tong.....	29
10. Kiai-so-ts'iun.....	36
11. Kiu-pi.....	22
12. King-ying wei-tche.....	29
13. Kou-leou-ts'iun.....	36
14. Kou-fa yong-pi.....	29
15. Kouei-p'i-ts'iun.....	36
16. Kuian-yun-ts'iun.....	36
17. Lan-ye-miao.....	28
18. Lieou-fa.....	29
19. Louan-ma-ts'iun.....	36
20. Louan-tch'ai-ts'iun	36
21. Ma-ye-ts'iun.....	36
22. Mou-t'an.....	73
23. Nieou-mao-ts'iun.....	36
24. Pi-ma ts'iun.....	36
25. P'ing-yuan.....	34

	Pages
26. P'o-che.....	95
27. P'o-wang-ts'iun	36
28. Siao-fou-pi-ts'iun.....	36
29. Sie-cheng.....	192
30. Sie-yi.....	89
31. Souei-lei fou-ts'ai.....	29
32. Ta-fou-pi-ts'iun	36
33. Tai-che tien-t'ai-fa.....	47
34. T'an-wo-ts'iun.....	36
35. Tche-ma-ts'iun.....	36
36. Tchö-pi	46
37. Tchö-tai-ts'iun.....	36
38. Tchouan-mou yi-sie.....	29
39. Tchouei-yun.....	40
40. Ts'ing-liu	23
41. Tsiao-mo.....	28
42. Wen-jen-houa.....	31
43. Wou-tai tang-fong.....	28
44. Wou-tchouang sin-ko.....	28
45. Yeou-sseu-miao.....	27
46. Ying-wou siang-hing.....	28
47. Yu-t'ien-ts'iun.....	36
48. Yuan-pi.....	46
49. Yun-t'eu-ts'iun.....	36

Répertoire des noms propres.

I. — En français.

A

- (1) A-kia-kia.

C

(1) Chang Leang. — (2) Chao Sseu-chan. — (3) Che Kang. — (4) Che Yen. — (5) Che P'ou. — (6) Chen l'Er-mite. — (7) Chen Fou. — (8) Chen Jouei. — (9) Chen Ling. — (10) Chen Mong-kien. — (11) Chen Siue-p'o. — (12) Chen Yue-k'i. — (13) Chen Sue-t'ien. — (14) Chen-t'ou Meou. — (15) Cheng Hong. — (16) Cheng Meou. — (17) Cheng Tchao. — (18) Chouei Wong. — (19) Chouei-tong Chan-jen.

F

(1) Fan K'ouan. — (2) Fan K'ang-chan. — (3) Fan Kiun-jouei. — (4) Fan Ta-nien. — (5) Fan T'ing-yu. — (6) Fan Ts'ong-yi. — (7) Fan Yai. — (8) Fei Song-nien. — (9) Fong K'iun-tao. — (10) Fong Wen-tchong.

H

(1) Hai. — (2) Hai-yun. — (3) Han Kiai-yu. — (4) Han Kong-lin. — (5) Han Tchao-houa. — (6) Hia Ki-ts'ing. — (7) Hia Kouei. — (8) Hia T'i. — (9) Hia T'ing-k'i. — (10) Hia Tseu-yen. — (11) Hia Wen-yen. — (12) Hiong T'ai-kou. — (13) Hiu Tsö-chan. — (14) Ho Sseu-king. —

(15) Ho Ta-fou. — (16) Ho Teh'eng. — (17) Ho Yuan-tchen. — (18) Ho-li ho-souen. — (19) Hou K'in-leang. — (20) Hou T'ing-houei. — (21) Hou Tsan. — (22) Houa Yo. — (23) Houang Kiu-ts'ai. — (24) Houang Kong-wang. — (25) Houang Tcheou. — (26) Houei-fan. — (27) Houei-tchen.

I

(1) Indra.

J

(1) Jen Jen-fa. — (2) Jen Tseu-tchao. — (3) Jouei chang-jen.

K

(1) K'ang Lien-che. — (2) K'ang Yu-t'ien. — (3) Kao Ki fou. — (4) Kao King-tchai. — (5) Kao K'o-kong. — (6) Kao Sien. — (7) Ki-hio-che. — (8) Kia Hiu-tchong. — (9) Kia P'eng-lai. — (10) Kia Ts'o. — (11) Kiang Ts'ing-sseu. — (12) Kiao Ta. — (13) Kiao Tsi. — (14) Kie Hissseu. — (15) Kien. — (16) Kien Cheng. — (17) K'ien T'ien-pi. — (18) Kin Jou-lin. — (19) Kin Pi. — (20) Kin Tche-fou. — (21) Kin Tö-k'ien. — (22) Kin Ying-kouei. — (23) Kin Yu-jouei. — (24) King Hao. — (25) King-t'ang. — (26) Kiu Jan. — (27) K'iu Tche. — (28) Ko Kieou-sseu. — (29) K'ong Chou-p'ing. — (30) Kou K'ai-tche. — (31) Kou Ngan. — (32) Kou Po-kao. — (33) Kou Ta. — (34) Kou Tcheng-tche. — (35) Kou Tö-houei. — (36) Kouling. — (37) Kouan Tao-cheng. — (38) Kouan T'ong. — (39) Kouo Chou-yi. — (40) Kouo Min. — (41) Kouo Tsong-mao. — (42) Kouo Yu.

L

(1) Lang Tseu-yun. — (2) Lang Yuan-yin. — (3) Leang. — (4) Leou Tchong-ying. — (5) Leou Yao-fou. — (6) Li. — (7) Li. — (8) Li Chan. — (9) Li Che Chouan. — (10) Li

Che-hing. — (11) Li Che-mong. — (12) Li Cheng. — (13) Li Hi-min. — (14) Li K'an. — (15) Li K'ang. — (16) Li Kien-chan. — (17) Li Leang-sin. — (18) Li Long-mien. — (19) Li Sseu-hium. — (20) Li T'ang. — (21) Li Tao-hing. — (22) Li Tehang. — (23) Li Tch'eng-seou. — (24) Li Tchong. — (25) Li Tchong-fang. — (26) Li Tch'eng. — (27) Li Tchong-kin. — (28) Li Tchong-ming. — (29) Li T'i. — (30) Li T'ong. — (31) Li Touan. — (32) Li Tsin-tch'en. — (33) Li Yeou-sien. — (34) Li Yong-kin. — (35) Li Yuan-Kiao. — (36) Lien. — (37) Lieou. — (38) Lieou. — (39) Licou Che-heng. — (40) Lieou Iong. — (41) Lieou Kouan-tao. — (42) Lieou Kouang-tche. — (43) Lieou Min. — (44) Lieou Min-chou. — (45) Lieou Po-hi. — (46) Lieou Song-nien. — (47) Lieou Tö-yuan. — (48) Lieou Tsong-hai. — (49) Lieou Tsouen-tö. — (50) Lin Che-neng. — (51) Lin Poying. — (52) Lin Tseu Wen. — (53) Lin Ki-yen. — (54) Lo Jo-tchouan. — (55) Lou Heou. — (56) Lou Kouang. — (57) Lou Sin-tchong. — (58) Lou T'an Wei. — (59) Lu Tchong.

M

(1) Ma-Iang-tchong. — (2) Ma Tch'en. — (3) Ma Teho-sso. — (4) Ma Yuan. — (5) Mao Louen. — (6) Mao Tchou-tchö. — (7) Mei Ting. — (8) Miao K'an. — (9) Miao Yi. — (10) Miao-yuan. — (11) Mo Che-yuan. — (12) Mo K'iyen. — (13) Mo K'ing-chan. — (14) Mo Ting-yang. — (15) Mong Tchen. — (16) Mong Tchong-leang. — (17) Mou Ki.

N

(1) Nan-yo-yun. — (2) Nan-kong Wen-sin. — (3) Ni Hong. — (4) Ni Siang. — (5) Ni Tsan. — (6) Nie K'ong-chan. — (7) Nieou Lao. — (8) Nieou-Lin.

P

(1) Pai-yen Chou-jen. — (2) Pan Wei-tche. — (3) P'an Kouei. — (4) Pao King. — (5) Pen-tcheng. — (6) P'eng. — (7) Pien Kio. — (8) Pien Lou. — (9) Pien Tchong-tseu. — (10) Pien Wou. — (11) Po Jou-ming. — (12) Po Pen. — (13) Po Tseu-t'ing. — (14) Pou-min. — (15) P'ou Kouang. — (16) P'ou-Yuan.

S

(1) Siao Ming-ho. — (2) Siao P'eng-t'ouan. — (3) Siao Tö-tcheou. — (4) Siao Yue-t'an. — (5) Sie Hien. — (6) Sie Ho. — (7) Sie Kiun-tsi. — (8) Sie Po-tch'eng. — (9) Sie Tchong-ho. — (10) Sie T'ing-tche. — (11) Sie Yeou-tche. — (12) Sien You-chou. — (13) Sin Che-Tch'ang. — (14) Sintien-jan. — (15) Siu K'ai. — (16) Siu Tai-hiu. — (17) Sie Yi. — (18) Song Jou-tche. — (19) Song Kia-ho. — (20) Song Min. — (21) Song Yuan-K'ai. — (22) Song-ngan chang-jen. — (23) Sou Souei-ngan. — (24) Sou T'a-nien. — (25) Sou Tchao. — (26) Sou Tong-p'o. — (27) Son Tsong-k'ang. — (28) Sou Kien-tsö. — (29) Souen Po. — (30) Souen Wei. — (31) Sseu-ma Touan-ming. — (32) Sui Hi. — (33) Sui Teh'ong-sseu.

T

(1) Ta Sou. — (2) Tai Chouen. — (3) Tai Tchong-tö. — (4) Tai Wen-tsin. — (5) Tan King-tch'ou. — (6) T'ang Ti. — (7) T'ang Yeou-ki. — (8) Tao-yin. — (9) T'ao-Foutch'ou. — (10) T'ao Hiong. — (11) T'ao Tchong-sien. — (12) Tchang. — (13) Tchang Heng. — (14) Tchang Hichang. — (15) Tchang Kien-fou. — (16) Tchang K'ongsouen. — (17) Tchang Ling. — (18) Tchang Ming-k'ing. — (19) Tchang Ming-tö. — (20) Tchang Ping-yi. — (21) Tchang-Seng-yao. — (22) Tchang sie-tchen wong. — (23) Tchang Sin-t'ien. — (24) Tchang Souen. — (25) Tchang sseu-

tch'eng. — (26) Tehang sseu-tö. — (27) Tehang Tehong. — (28) Tehang Ting. — (29) Tehang Tö-ki. — (30) Tehang Wen-chou. — (31) Tehang Yen-yuan. — (32) Tehang Wou. — (33) Tehang Yi-wen. — (34) Tehang Ying. — (35) Tehang Yuan. — (36) Tehang Yuan-tsing. — (37) Tehang Yu-ts'ai. — (38) Tehao-Fong. — (39) Tehao Hi-yuan. — (40) Tehao Houan. — (41) Tehao Ki. — (42) Tehao Leang-pi. — (43) Tehao Leang-tso. — (44) Tehao Ling. — (45) Tehao Mong-fou. — (46) Tehao Mong-yu. — (47) Tehao Ngan-tao. — (48) Tehao Po-hien. — (49) Tehao Po-kiu. — (50) Tehao Tehong. — (51) Tehao T'ien-tsö. — (52) Tehao Ts'ing-jouen. — (53) Tehao Yen-tcheng. — (54) Tehao Yi. — (55) Tehao Yong. — (56) Tehao Yuan-tsing. — (57) Tehao Yun-yen. — (58) Tche Chou-fang. — (59) Tche-hai. — (60) Tche-hao. — (61) Tché-tchan Kiun-tche. — (62) Tché-tchan Pou. — (63) Tch'en Cheng. — (64) Tch'en Hi. — (65) Tch'en Kien-jou. — (66) Tch'en Kiun-tso. — (67) Tch'en K'o-fou. — (68) Tch'en Kong-ts'ai. — (69) Tch'en Kong-wong. — (70) Tch'en Li. — (71) Tch'en Li-chan. — (72) Tch'en Pao-cheng. — (73) Tch'en Siao-t'ang. — (74) Tch'en Ta-louen. — (75) Tch'en Tche. — (76) Tch'en Tche-t'ien. — (77) Tch'en Teheng. — (78) Tch'en Tehong-jen. — (79) Tch'en Tch'ou-heng. — (80) Tch'en Yen-tö. — (81) Tch'en Yi-sso. — (82) Tch'en Yo. — (83) Tch'en Yu. — (84) Tchen Hi. — (85) Tcheng Kien. — (86) Tcheng Lou. — (87) Tcheng Sseu-siao. — (88) Tcheng Yi. — (89) Tch'eng Tcheng. — (90) Tcheou Tou-tchai. — (91) Tcheou Keng-yun. — (92) Tcheou Lang. — (93) Tcheou Mi. — (94) Tcheou Poning. — (95) Tcheou Siuan-king. — (96) Tcheou Wen-tche. — (97) Tcheou Yi. — (98) Tcheou Yu. — (99) Tchongchan. — (100) Tchong Jen. — (101) Tchou Chou-tchong. — (102) Tchou Chouen-fou. — (103) Tchou King. — (104) Tchou Mei-Kien. — (105) Tchou Ping-ho. — (106)

Tchou Sou. — (107) Tchou Ta-nien. — (108) Tchou Ti. — (109) Tchou Tö-jouen. — (110) Tchou Yu. — (111) Tchou Yu. — (112) Tchouang Lin. — (113) Teng Kio-fei. — (114) T'ien King-yen. — (115) T'ien Yen. — (116) Ting Ts'ing-Ki. — (117) Tong Hiu. — (118) Tong K'i-tch'ang. — (119) Tong Pi-tan. — (120) T'ong Che-ming. — (121) Tou Che-yuen. — (122) Tou Kien. — (123) Tou Pen. — (124) Tou Sin-king. — (125) Tsai Chan. — (126) Tsang Leang. — (127) Ts'ao Houan-tchang. — (128) Ts'ao King-souen. — (129) Ts'ao Tche-po. — (130) Tseng Jouei. — (131) Tseng Mien. — (132) Tseng Yu-long. — (133) Tseng Yun-fong. — (134) Tseou Fou-lei. — (135) Tseou Fou-yuan. — (136) Tsiang. — (137) Tsia Chan-fou. — (138) Tsia Kou-tseu. — (139) Tsia Po. — (140) Tsia Ts'an. — (141) Ts'ien Kiun-yong. — (142) Ts'ien Siuan. — (143) Ts'in Kouang. — (144) Tsine-tchao. — (145) Tsong-yin. — (146) Ts'ouei Fou. — (147) Ts'ouei Hiu. — (148) Ts'ouei Yen-fou.

W

(1) Wna Li-pen. — (2) Wang. — (3) Wang Che-hi. — (4) Wang Cheng-fou. — (5) Wang Han. — (6) Wang Fau. — (7) Wang Hi. — (8) Wang K'i-fong. — (9) Wang K'i-tsong. — (10) Wang King-cheng. — (11) Wang Kouei. — (12) Wang Lin. — (13) Wang Mong. — (14) Wang Mong-lin. — (15) Wang Mou-tchong. — (16) Wang Po-che. — (17) Wang T'ai-tche. — (18) Wang Tchen-p'eng. — (19) Wang Tcheng-tcheng. — (20) Wang Tcheng-Yuan. — (21) Wang Ti-Kien. — (22) Wang Ting. — (23) Wang T'ing-kio. — (24) Wang Ts'ouei-yen. — (25) Wang Wei. — (26) Wang Yi. — (27) Wang Ying-souen. — (28) Wang Yuan. — (29) Wei-han. — (30) Wei Kieou-ting. — (31) Wei Ying. — (32) Wen Yu-K'o. — (33) Wou Heou. — (34) Wou Hia-sso. — (35) Wou Jo-chouei. — (36) Wou-ki. — (37) Wou Kin-jen. — (38) Wou Kiun-hien. — (39) Wou Kou-

song. — (40) Wou Kouan. — (41) Wou Mei-chan. — (42) Wou Mei-k'i. — (43) Wou Po-tchao. — (44) Wou Ta-sou. — (45) Wou Tao-tseu. — (46) Wou Tchen. — (47) Won T'ing-houei. — (48) Wou Tsong-K'i. — (49) Wou Yuan-jou.

Y

(1) Yang Chou-k'ien. — (2) Yang Tcheou-k'ing. — (3) Yang Tchong-k'ai. — (4) Yang Ts'ing-ki. — (5) Yang Wei-han. — (6) Yang Wen-tchao. — (7) Yang Yue-kien. — (8) Yang Yue-yen. — (9) Yao Ngan-jen. — (10) Yao Sine-sin. — (11) Yao T'an-jou. — (12) Yao Yen-k'ing. — (13) Ye K'o-kouan. — (14) Ye Tchong-yu. — (15) Ye Ts'ing-tche. — (16) Ye Tsou-sou. — (17) Yen Houan. — (18) Yen Houei. — (19) Yen Siang. — (20) Yen Tcheou. — (21) Yoa-tseu. — (22) Yong. — (23) Yu Po-tcheng. — (24) Yu T'ai. — (25) Yu Yen-ying. — (26) Yu Yuan-nai. — (27) Yue-hou.

鼎鑪可處所水語仁軒松蘿山溪照葉子鎮暉起如
謙鄉開溪翰照澗岩仁心如鄉觀與支素煥暉駭詔子
登泰隱鼎湖

九與霞著
近均古
梅梅伯大道
庭宗元Y叔周仲清維文月悅安雪淡彦可仲清梓
伯岩元

衛魏文吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳吳伍
楊楊楊楊楊楊楊姚姚姚姚葉葉葉嚴顏閻郊嚶用俞俞俞于月

- 30.
- 31.
- 32.
- 33.
- 34.
- 35.
- 36.
- 37.
- 38.
- 39.
- 40.
- 41.
- 42.
- 43.
- 44.
- 45.
- 46.
- 47.
- 48.
- 49.
- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.
- 20.
- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.

魁龍峯雷元氏甫子白祭用選光
 照瑩復旭輔
 辛氏熙甫罕紱熙峯宗昇珪麟
 蒙麟中時之鳴真元簡鼎珪
 岩維繹孫淵翰

王雲復復善枯
君
彦立
士勝
寄起景
夢水伯泰辰正仲迪
庭翠
英

曾曾曾
鄒鄒鄒
蔣蔣蔣
佳佳佳
錢錢錢
秦絕
宗崔崔崔
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王
王王王

[illegible]

所	13
云	13
俞	13
喜	13
聖	13
聚	13
肯	13
美	13
文	14
賢	14
雲	14
子	14
公	14
卒	14
即	14
貨	14
台	14
忍	14
山	14
二	1
重	2
甫	3
景	4
司	5
又	6
蕭	7
干	8
昭	9
聞	10
王	11
全	12
壽	13
圭	14
行	15
子	16
美	17
田	18
乃	19
翠	20
月	21
甫	22
上	23
印	24
以	25
及	26
章	27
桑	28
刀	29
名	30

示
 思
 口升
 白雲
 又享
 每火
 忠
 色
 行
 昌
 言
 與
 白

示
更史部部部
男
女系作異文
赤原格升大德
覺景清興筆于信
輝虜矣

陳陳真真真真程居居居居仲仲才才朱朱朱朱莊莊田田丁董董董佟杜杜杜杜蔡蔡職曹曹曹曹

81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130

聖文英遠
 靖材鳳遠
 煥洪弼佐
 麟順齋道
 顯駒表澤
 潤正奕雍
 靖岩芳海
 浩君布昇
 曦如佐復
 才望立善
 生堂倫植
 田真仁亨
 德

以元羽希良良孟孟安伯伯天清彦元雲叔益益鑑君可公公三寶肖大芝仲處彦

張張張趙趙趙趙趙趙趙趙趙趙趙趙支智智赤赤陳陳陳陳陳陳陳陳陳陳陳陳陳

32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.

望靈聰志永敏
 勤人庵年照坡
 庚澤自位明熙
 祠新淳德佳助
 康吉惠助銘羅
 氏衡上夫系令
 即惠一孫菊田
 孫成德中之其
 三逢

太
汝嘉
元
上
遂大
康宗
君
端
崇下
仲文
景
有
懷
宗
義
欽
几
月
月
西
曾
易
心
同
同
兼
父
多

大藏經
唐陽道
鈞陶張長
長長長長
長長長長
長長長長
長長長長
長長長長

5. 名
6. 名
7. 名
8. 名
9. 名
10. 名
11. 名
12. 名
13. 名
14. 名
15. 名
16. 名
17. 名
18. 名
19. 名
20. 名
21. 名
22. 名
23. 名

二
三
四
五
六
七
八
九
十
十一
十二
十三
十四
十五
十六
十七
十八
十九
二十
二十一
二十二
二十三
二十四
二十五
二十六
二十七
二十八
二十九
三十
三十一
三十二
三十三
三十四
三十五
三十六
三十七
三十八
三十九
四十
四十一
四十二
四十三
四十四
四十五
四十六
四十七
四十八
四十九
五十
五十一
五十二
五十三
五十四
五十五
五十六
五十七
五十八
五十九
六十
六十一
六十二
六十三
六十四
六十五
六十六
六十七
六十八
六十九
七十
七十一
七十二
七十三
七十四
七十五
七十六
七十七
七十八
七十九
八十
八十一
八十二
八十三
八十四
八十五
八十六
八十七
八十八
八十九
九十
九十一
九十二
九十三
九十四
九十五
九十六
九十七
九十八
九十九
一百

元	1
之	1
易	1
卷	2
二	2
言	2
後	2
贊	2
山	3
全	3
年	3
二	1.
心	2
圭	3
文	4.
戒	5.
王	6.
昭	7.
二	8
心	9
月	10
直	11
道	12
用	13
前	14
一	15
口	16
厚	17
立	18
貝	2
示	2
責	2
人	24
二	27
一	28
二	29
一	30
一	31

守佳仁志相勒坊士王魯子武明貴庭明光園
和撫唐潭縣赫緒謝和芝之樞昌然

道仲汝子
S 鳴臚得月
君伯仲庭佐于世天

草草草草草
 牛牛牛牛牛
 伯到海魚李堂下邊下邊白白在晉溥溥蕭蕭蕭蕭謝謝謝謝鮮信性

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

Table des Matières.

	Pages
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION.	
I. — Le fond philosophique dans la peinture chinoise ...	9
II. — Classification générale de la peinture chinoise	14
III. — L'évolution de la technique dans la peinture chinoise	27
a) Technique des peintres avant le développement du paysage.	
b) Technique des peintres après le développement du paysage.	
CHAPITRE PREMIER.	
<i>Caractéristiques du paysage à l'époque Yuan.</i>	
I. — Le renouveau du paysage au temps des Yuan	41
II. — Les quatre grands maîtres de l'époque	42
III. — Caractéristiques principales	44
CHAPITRE II.	
<i>Houang Kong-wang.</i>	
I. — Sa vie.....	56
II. — Caractère général et technique de son œuvre	58
III. — Etude particulière de ses paysages	62
CHAPITRE III.	
<i>Wou Tchen.</i>	
I. — Sa vie.....	70
II. — Caractère général et technique de son œuvre.....	72
III. — Etude particulière de ses paysages	74
IV. — Ses bambous à l'encre.....	77
CHAPITRE IV.	
<i>Ni Tsan.</i>	
I. — Sa vie.	83
II. — Caractère général et technique de son œuvre.....	87
III. — Etude particulière de ses paysages	93

CHAPITRE V.

Wang Mong.

	Pages
I. — Sa vie.....	102
II. — Caractère général et technique de son œuvre	103
III. — Etude particulière de ses paysages	106

CONCLUSION.

I. — La place du paysage des Yuan dans l'histoire de la peinture chinoise.....	113
II. — Comparaison entre les talents des quatre maîtres....	117
III. — Leur influence.....	127
IV. — Le paysage des Yuan d'après les critiques européens.	129
LISTE GÉNÉRALE DES PEINTRES	136
BIBLIOGRAPHIE. — A. Ouvrages français et anglais sur la peinture chinoise.....	184
BIBLIOGRAPHIE. — B. Ouvrages chinois (titres en français)..	184
TERMES TECHNIQUES PRINCIPAUX I (en français).....	190
RÉPERTOIRE DES NOMS PROPRES I (en français).....	192
BIBLIOGRAPHIE. — B. Ouvrages chinois (titres en chinois)..	199
TERMES TECHNIQUES PRINCIPAUX II (en chinois).....	200
RÉPERTOIRE DES NOMS PROPRES II (en chinois).....	200

TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I	63
PLANCHE II	75
PLANCHE III	81
PLANCHE IV	95
PLANCHE V	107

Vu, le 15, mars 1932.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :
le Recteur de l'Académie de Paris
CHARLÉTY.

